

# نوكا

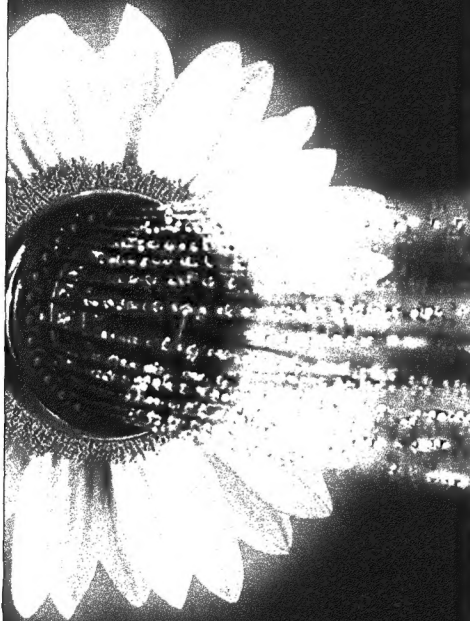
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

العلاقات الدولية لعمان .. شواهد من الماضي ■ تحولات المقدس ■ موقع  
أدونيس في حركة الشعر ونظريتها ■ أشياء غير معروفة عن الأفقاني  
■ روايات البنات في مصر ■ واقع الثقافة في فلسطين ■ الصورة  
والتخييل الثقافي ■ هدى بركات من تاريخ متداخ إلى تاريخ لا وجود له  
■ حول الأدب السوداني ■ الترجمة الفلسفية إلى العربية .. بعد  
التشكيل والسينما، ثمة حواران مع عبدالقادر مكاوي ومحمد السريغيني .  
واقرأ: جابر عصفور ■ الكاتب الهندي خوشانت سينغ ■ الأسباني  
خوسيه بيررو ■ نبيل سليمان ■ جعفر الحلاق ■ عيسى مخلوف ■ بهاء  
الطود ■ غادة السمان ■ نزيه أبو عفش ■ ميسون سقر ■ محمود  
قاسم ■ فضيلة القاروق ■ خالد الوهيبي ■ حسين العمري  
■ عبدالعزيز الفارسي ■ محمود قرتي ■ جهاد هديب ■ ابتسام  
أشروي ■ مارجريت أتوود ... وأسماء وموضوعات أخرى... —

العدد السادس والثلاثون - أكتوبر ٢٠٠٢ - شعبان ١٤٢٤ هـ





## لإنعاش ذهنك سجل للدخول بعمان نت

أختر من التطبيقات الواصلة للخدمات التي تملك فكرة جديدة عن عالم الإنترنت، اختر الآن ( خدمة الإنترنت المدفوعة مسبقاً التي تساعدك في تحديد زمن الإصدار عبر الشبكة ) أو خدمة التجوال عبر الإنترنت، أو خدمة أومنيك التي تزودك بهوية المطلق / الإنترنت الخاصة بك، أو خط الهاتف المباشر ١٣١٢ والخط هناك أيضا خدمة الدفع المؤخر للأنترنت المعتادة التي تقدمها لك، لذلك أدخل على عمان نت اليوم وسجل للحصول على المعلومات اللازمة.

**عمان نت**  
Oman Net  
مطلق أي زمان ومكان  
Anytime. Anywhere. Together

للمزيد من المعلومات، يمكنك التواصل بنا على [enline@omantel.net.om](mailto:enline@omantel.net.om) أو على الهاتف رقم ١١٢٣

**net**  
خدمة عمان للأنترنت

الشركة العمانية للاتصالات

[www.omantel.net.om](http://www.omantel.net.om)



رئيس مجلس الإدارة

**سعيد بن خلفان الحارثي**

تصدر عن :

مؤسسة ضمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

**سيف الرحبي**

مدير التحرير

**طالب المعمرى**

المحرر

**يحيى الناعبي**

**العدد السادس والثلاثون**

**أكتوبر ٢٠٠٣م - شعبان ١٤٢٤هـ**

**عنوان المراسلة :** ص ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)  
**الأسعار :** سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً  
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً  
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦ ليرة.  
**الاشتراكات السنوية :** للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة  
التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص ب: ٣٠٠٢  
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

## فارسٌ من العصر الجاهليّ ينتخبُ على ظهر حصان

تحتشدُ حواسّها لاستقباله  
تبادلُه الضحكَ والهموم  
تسافرُ معه من ثباتها المضجر،  
وتظلُّ في انتظاره حتى يعود  
متحمّلةً تلك الجلسات الثقيلة  
التي تشبه الاغتصاب

\*\*\*

هذه اللحظات، هذه الأيام،  
هذه السنوات المحتشدة بالفراغ والألم  
وكأنها مجرة يتمرد سكانها في رأسك  
أو كهفٌ تستيقظ فيه من رقدتها، مخلوقاتٌ  
ما قبل التاريخ.  
لا قيل على مواجهتها  
لا عونٌ ولا عزاء،  
لكن قبل استسلام الضحية الكامل للجلاد  
عليك أن تنظر إلى السماء  
نظرة الممعن في الخراب  
أن تبتكر ربيعاً  
تتنفس في أرجائه عقبان كسولة  
أن تنظر إلى الورق المتساقط  
من رؤوس الأشجار  
من غير أنينٍ ولا ارتطام يجرح صمت الأرض  
أن تحدّق جيداً في البتلات

قالت البهيمة للراعي وهي تحتضر:  
اقتلني، لكن ليس تحت شمسٍ حارقة.  
ترصدُ غيمةً  
اصطّدها، حتى من خيالك البعيد  
فلا بد أن هناك غيمة عبرتُ  
حياتك المديدة،  
وتحت ظلالها الخضراء  
اغمدُ مدينتك الرحيمة.

\*\*\*

البحيرة النائمة من غير تموج  
ولا اضطراب  
ينعكس الأزل على صفحاتها  
كما تنعكس الوجوه العابرة.

\*\*\*

المقاعذ الفارغة في الحديقة،  
جلس عليها كثيرون قبلي  
من أماكن وبيئات مختلفة،  
ذاكرتها الملبدة بغبار المؤخرات، والوجوه  
لم تعد تستطيع العد والإحصاء  
لم تعد تتبيّن الفروق.  
غير أن الطائر المسافر  
حين يحط على واحتها الظليلة،



مدينة الكوايس والرماد

مدينة الغرقى والجذام

أي خطينة تميد منها الجبال

كي يبتلعك الحوتُ الخرافيُ

وتعيشين هكذا،

البشر في تجويفك المتقيئ

وأنت في بطن الحوت؟

علمٌ مرمقٌ يرفعه جنودُ أغبياء

يتسلون بتعذيبك.

لسر من الحياة ولا من الموت

وعلى عتبة الخشية منهما.

أنت التمثال المتقن على أكمل وجهٍ

لأجيال اللعنة الأزلية.

### الخليل بن أحمد الأزدي

في ذلك الصباح الذي تمتطيه رطوبةٌ خانقة، وهواءٌ بحرٍ

كفيف، غادرت، ميمماً شطر (البصرة) حين كانت موقلاً

للسناك وضواري المعرفة. لم تودع البحر والسهول

والوجوه، أقيت نظرةً أخيرةً أغزر تعبيراً واحتداماً من

نحيب. أكثر احتشاداً من الدمع المتحجّر في المآقي.

أدارت الناقّة ظهرها للزّرع، فكان رغاء الحنين، حتى

اختفى، وبقي القلبُ يخفق طوال الطريق الذي قصرته

أحلامك الأكثر جمالاً من وميض برق في ليلة ظلماء، أو

فتنة امرأة فارهة.

في البصرة انتبذت ركناً قصياً على نهر دجلة وعشت عزلة

الزهاد الذين صيّرهم الإيمان أشبه (بخيالات من فرط

التوحد والتسبيح). كان لك إيمان المعرفة واستبطان

الأقاصي التي لم يرتدّ مناجمها الوعة، أخذ قبلك..

العزلة الموصولة بروح أسلافك بتلك القفار التي تضيقُ

في فجاجها العميقة، صرخةُ الرعيان والجوارح؛ حيث  
القسوةُ إكليلُ الوجود المثمر وشرطه.

كانت اللغةُ علامتك لفهم الوجود، وهذا ما عرفته

البشريّة بعد قرون. قرأت تراث (الإغريق) لكن كان

تماهيك مع كشوفك وحدوسك.

بحثت في أنساق الكلم وتشعباتها وطرائقها وكأنك في

غاية، أشباحها الحروف والكلمات المستعصية؛ فكان

لك سبقُ الترويض واتساق المعنى.

وكان الشيخ محي الدين ابن عربي، هو الآخر يحلم

بقرائنه من نجوم السماء وحروف الهجاء— كان ضجيج

الحروف وتغمها يضيء ليلك الموحش، فكان (كتاب

العين) العين وليست ألف أو الهزمة لأنهما ناقصان،

وسلم إلى الأعلى في هرم الحروف وينهاان اللغة.

الغين الأكثر صفاء ونصاعة من نبع جبلي تذكرته ذات

مرة، فراودك الحنين إلى مرابعك الأولى. بعد كتابك

المعجز، قامت قيامة الخصوم الذين أنكروك، وأداروا

دوائر المكر، وأنت في صمتك بين الظلام والضفاف.

لقد شاهد (الأزهري) والـ(سجستاني) وغيرهما، شاهدوا

عجزهم في مرآة خلودك؛ وفي ظل حقدهم المتطاوّل،

كانوا ينهبون إنجازاتك، ويغطّون نهجهم بغبار

الإشاعات.

لكن (سيبويه) النبيل في (الكتاب) وابن (دريد) حفيد

السلالة والمعرفة في (الجمهرة)، نهلا بامتنان وحب من

معينك، كما نهلت الأجيال اللاحقة.

أسلمتك الرياضيات، مكنون سرها وصرامتها، وأسلمتك

النيازك ضوءها الغامض قبل أن تنطفئ في دروب المجرات.

لم تغرك نداءات أولى الأمر والشهرة والمال، ولا بطش

الخلافة الآفلة.

«أنست بوحدتي ولزمت بيتي

فطاب الأنس لي ونما السرورُ

ولست بمسائل يوماً أناساً

أسار الجنّد أم ركب الأمير»

كنتُ المنارة التي يهتدي بها العلماء والإلتباس الدائم  
للأدعياء الذين لم يفهموك فكان تقديرهم لك أكثر فتكاً  
وإساءة من الأعداء.  
أيها السلفُ الكبير  
لك التبجيل والتعظيم  
لك الغيم والسلام

لك الورد والصباحات الهاذية في الحقل  
لك الأحلام النافرة كعنق الحصان  
لك الغيث ينهمر على قبرك الوضيء  
عشت وحيداً  
منذوراً للمعرفة والجمال  
ومتّ

على منعطف النهر والزمن والعالم  
الذي اعتزلته باحتقار.  
لحظة احتضارك في ذلك (الفُص) وسط  
نقيق الضفادع وألق الوحدة والليل  
كيف صعد سهم الروح إلى بارئه  
وتسلّقت سلالم الحضور الكلي؟

### موسيقى الأفلاك

مستحمّاً بهواء البحر  
أجلس محدّقاً في (الطريقة) و(إشبيليا)  
كان عصفور ينقر على الخشب، بقايا طعام  
كان رذاً خفيف  
كانت الرافّة تلامسُ  
روح الطائر  
وهو يتلاشى في المغيب.  
مستحمّاً بهواء البحر  
مصغياً لموسيقى أفلاك  
ومحيطات  
تتقاطع أمام ناظري  
بغضب ومحبة

وأفكر:

أن الأرض ستغمرها المياه قريباً  
ونعود إلى البدء،  
إنها النهاية الرحيمةُ  
أمام صنيع العقل البشري  
للقِيامة.

### الديك الشركسي

بالدار البيضاء  
في نادي الكرة الحديدية،  
أطعمتُ ديكاً حمّص العينين من الصباح  
أطعمته من كفي مباشرةً  
وكانت الموجةُ القريبة تغمرُ  
صباحنا المشترك  
وسط ضجيج السكاري واللاعبين  
وتلك الكراسي الرثة  
لمكان كان يغص بذكريات المستعمرين..  
الديك الشركسيّ الحالم،  
الذي بدا عليه التعبُ،  
بعرفه الرهيف  
منحنياً قليلاً وناحلاً  
كقوس قزح يعانقُ  
أرضاً مقفرة.

### الفاتحون الأوائل

هذا المحيط الهادر على فراشي  
طوال ليالٍ ونهارات،  
لا يهدأ أواره ولا ينام،  
محيط الظلمات والأنوار  
تجمّع أنهار لأزمنة فلكية  
غادرت مواقعها واستقرت في أحواض الكبيرة.  
جابه الفاتحون العربُ الأوائل

جابه قراصنة من مختلف الأجناس.  
أستطيع أن أثبتن بعضهم الآن  
ينطلق من مدينة (سلا)  
في الضياء الغامر للفجر  
بسواعد جدلت من بأس ومجازفة  
يمخرون المياه كما يمخر الوحش  
رمال الصحراء  
يحملون بالبطولات والنهب  
في مساوات لا يعكز صفوها  
أعداء غامضون  
قدموا من قلاع مجهولة.

## أرق

آه من ليالي الأرق الطويلة،  
من حلكتها تنفجر أشباح كثيرة،  
حبكة السنوات الأقلة  
شبح الأصدقاء الذين أصبحوا أعداء  
مأخوذين بالثروة والحضيض،  
لقد جفت أرواحهم  
نسوا هواء القمم الصافي  
صاروا كوابيس  
أعواد نقاب تحرق الغابات،  
القتلة الجبناء  
لماذا أتذكركم هذه الليلة  
أما زالوا موجودين؟!!  
إنها علامة شوم بليدة  
علي أن أقلب الصفحة  
وأتوارى خلف أكمة خضراء  
ضفة نهر  
أو في قلب موجة عاصفة.

## سلام الروح

ما أجملك أيها المسافر

في حلك وترحالك  
باحثاً عن سلام الروح  
تقتفي أثر الظلال الشاحبة  
لخيل مرت من هنا  
أو قطار من هناك.  
غادرت أراضيك الأولى  
ولم تجد مستقراً على هذه الأرض.  
نومك مضطرب  
وأحلامك أكثر غزارة من بحر  
ذئابك التي تعوي  
حتى توقظ المدن من سباتها.  
إنك الأجل والأسمى  
لك التشيد كله

ذوابة الشجر المتمايل في النسيم  
وحوريات البحر.

## السراب

بم التعلل أيها المسافر  
(لا أهل ولا سكن)  
كل شيء تطاير من يدك العزلاء  
عبثاً تحاول ترميم ما تبقى  
لكن السراب الذي لاح لك منذ البداية  
فسكنته، نصبت خيمتك في أرجائه الشاسعة  
صار موثلك الأثير  
مستقر إقامتك وبرؤياك.

لكن الملاك  
الذي يلمسته الحانية  
أبدع الوجود الأثيري للروح  
تحطم تحت العجلات الثقيلة للعربات  
ويبقى نظرتة الحزينة  
مترحلة تحرس المسافر الحائر  
في خضم الصحراء.

ليكنَ هذا المطر  
مطر وداعنا الأخير،  
فكم هو مخيفٌ أن يكونَ على بقعةٍ  
لم يمسسها مطر منذ زمن بعيد  
المطر الذي يهطل طوال الليل  
يذكرني بأنينك المحتدم على السريـر  
رائحته التي تخضبُ الحقولَ الغائرةَ  
في الذاكرة

وأقواسه المتدفقة من قريبٍ لا مرئيةٍ  
قريب سماءٍ مفتوحةٍ على ملانكتها  
وهي تطير بأجنحة خضراء  
كما في رسوم عصر النهضة.  
أتأملُه الآن

بخفة طائر ينقر موجةً في الريح  
باسطاً جناحه الهائلَ  
على جبروت المدينة،  
على مخترعاتها وأطباقها  
وحطام أيامها الكثيبة.

النافذة مفتوحة  
البشر مشغولون بطعام الصباح  
لقد ألفوا المشهد حتى الإنطفاء  
النافذة مفتوحة على ليلٍ مطريٍّ  
لا ينضب

البروق تتدافع بالمناكب  
المحيط المتأخم يزاد هياجاً  
واليد المباركة  
تلثم حقلَ الجروح المزهر  
في الأعماق.

### قُبلة طويلة

في الحديقة نفسها  
رجل وامرأة على مشارف العقد الأخير  
لأعمار البشر  
في الثمانين ، حيثُ لا ضوء إلا ضوءُ الفناء  
الباهر..

جلسا على حدّ البحيرة  
وكأنما في رحاب الفردوس  
مغمورين في قُبلة طويلة، طويلة  
حتى الاندحار الكامل للزمن،  
قُبلة حركت المياه بقطوف دائية  
جعلت الهواء أكثر شفافية  
والبجع يعوم في  
أحلامه الوارفة.

## قِسْوَرة

أنتِ تَوأم الأزمئة،  
كي يلقي إيماءةً أخيرةً على محبيه  
وأشيائه المبعثرة في أرجاء المدينة؟  
نعرف أن أسئلنا مضحكة  
لكن الرهينة ماذا تفعل أمام سجانها  
الأزلي؟

## صورة الوجه

كان وجهها المنعكس على زجاج النافذة  
وهي تتحدثُ إلى رفيقٍ مجهول.  
نظرةً على الكتاب وأخرى إلى الخارج  
حيث الشجرة المبتهجة بفنائها القادم.  
ركزتُ النظر على الزجاج  
كي لا أزجها  
كي لا تشعر بتطلي على مسرحها الخاص  
رغم سطو قتلٍ لا مرثيين عليه.

تجبلُ النظرُ في الجهات كلها  
لكن مركزَ الجذب الداخلي،  
هو فضاء هذا الجولان حصراً  
وما تبقى، ليس إلا يباس حطير  
لإشعال مواقدها.  
لم تكن اللجاجة ديدنها  
كانت هادئةً وجميلة  
كمن حدد مصيره على نحوٍ حاسم..  
كانت المرأة،  
وكان الزواج الذي علق به ناظري إلى الأبد  
وكانت الشجرة في الخارج.

## حديقة

نهار غائم آخر  
في حديقة التماثيل والوعول  
لقد توارت الشمس المرهقة للأعصاب

الأسد، الذي ورد اسمه  
في القرآن الكريم (قِسْوَرة)  
وقد تناثرت تحت سطوته  
الحمر الوحشية وتشظت،  
- وله عشرات الأسماء كالسيف،  
وكلها رديفة البأس والمجد والافتراس-  
أراه الآن يفترشُ نعامةً تحت  
قدميه الضاريتين  
ويستعدُ لانقضاض آخر.  
سربُ صمامٍ حطَّ على مقربةٍ  
وعصافيرُ غنَّت رشيقةً على  
عنق التمثال..  
هل سيكتفي بطريدته  
وتهدأ روحه الغاضبة؟

## إلى عبد الله الطرشي

كيف غادرتَ مبكراً هذا الجسدَ  
أيتها الحياة  
قبل قليل كانت تهطل أمطارُه بغزاره،  
متحدثاً عن شوينهور، والمتنبئ،  
وإخوان الصفا  
عن الطيور المهاجرة ونبات المحيطات  
هكذا فجأةً يصعقه جناح الموت  
كأنما تبخلين به، أو رافةً منك  
أيتها الحياة.

لسنا مصدومين  
لكننا نسأل  
من أعطاك كل هذه الحجة للمغادرة  
كل هذه الصرامة في القرار؟  
أليس من وقت قليل،

وعليّ أن أفكر أنها غابت إلى الأبد

كي أعيش سلام هذه اللحظة

زارعاً في تخومها عشبة الحياة

والحب بعينيه الدامعتين مطلقاً

من بين أكمام الأشجار

همهمات طيور تشبه رعداً ناعمة، حنونة.

غير مُثقل بالماضي ولا بالمستقبل

هذه اللحظة فقط

وقد غمرتني بسخائنها وشمسها الغاربة.

### بجماليون المتشرد

ضربة جناحٍ موغلٍ في الشباك

أم ريشة تنفصل عن جسد الطائر

لتضيع في الفضاء المدلهم.

هكذا كان يذرع المدينة جيئةً وذهاباً، بالنظر الزانح،

والرغبة المخنوقة في عنق النبع، ينظر إلى البشرية

المتدفقة من المقاهي والمطاعم والحانات، زاحفةً

نحو البيوت والأسرة الدافئة، ليجد الوجه الآخر

للسخاشط البشريّ البائس، في مواجهة البرد

والعواصف والليل..

إنه يوم عطلة.. كان في الزاوية، لقد تعب من العُزف على

البيانو، وعليه أن يتسلق تلال عتمته، وحيداً ويحلم

بحلم يغذي رغبة بقائه، إلى صباح آخر، صباح مليء

بالظلال والخيالات والأنغام؛ ليواصل عزفه وتحديقه

البارد، تحديق التمثال الذي صنعتُه يد الفنان المتشردة

في طرق وأقاصٍ مأهولة بالأشباح.

ومن فرط ما حلم الفنان بتمثاله والتمثال بصانعه،

أصبحت كائناتاً واحداً يشع جمال العزلة والمغيب.

ويواصل التحديق على نحو ساخرٍ إلى البشرية الزاحفة

إلى مخادعها متصنعة البهجة والحبور.

وهو منتصبٌ في العراء كعلامة على التجرد والخلود

### محاولة رسم لوحة

أحاول أن أرسم لوحةً لفجر عسير الولادة:

جثة تطفو على صفحة النهر

فيلسوف يرتجف هلعاً من فيض رؤياه

تحية الوداع التي تتحجر في الشفاه

أو القُبلة التي تنطق لحظة الشروع إليها

سيارات الإسعاف التي يحتجزها القتلة

في شارع يغصُّ بالجرحي

زهرة تحلم بالفتح فتكسرها الريح

قميص يتدلى من حبل الغسيل

وحذاء مقلوب

طفلٌ عالقٌ في مضيق الرحم

نور يختنقٌ بحنيه إلى السطوح

سفينة تترنح وسط الإعصار

وفجر يحلم بنقيضه.

ولا تكتمل العبارة التي فُرت من مخيلة

الشاعر لتحط في بحار بعيدة.

### اليجازة

كان ينظر من نافذة

إلى البشر السارحين في القُبل والابتسامات

لم تكن له نافذة

كان ثقباً في الجدار

نسبه السجّانون في عهود غابرة

قرب النظر أكثر

إنه يوم آخر، في مسيرة الأيام التي لا تصدأ

رأى الشارع يمتد إلى ما خلف الرؤية

وما وراء السحب السوداء

البشر يتدافعون من الجهات الأربع

سائرين في صمت

على رؤوسهم تحلق طيور هائجة

ملائكة الرحمن التي تحرس الموكب

من غير أن تلمس الرؤوس المحنّية إلى الأقدام.  
حاول أن يسجل التفاتة أو همسة جاري إلى جاره،  
كما اعتاد في مراقبة الأولين.

لكن الجنازة تمضي هذه المرة في صمت أبدي  
من غير غش ولا رمشة خيانية أو كلام في الفناء،

وحده نباح الكلب

يأتي من جهة البحر،

إشارة الوداع الأخير.

## على مشارف الفجر

الساعة الرابعة

الأجراس تدق من جديد

الليل قصير، وعار من غير سند، يتيه

في الأزقة والغابات

لا نباح كلب ولا صوت يبرز من جهة ما

عدا الصحراء التي تهتز وتهلوي في

أعماقي كشجرة ميتة.

الساعة الرابعة

نحن على مشارف الفجر

صوت بط يختلط بأصوات طيور أخرى

ويتصاعد بشدة.

صيادون يرمون شباكاً في الحلم

نسمة ربيع لا يأتي

لقد جادت بها الذاكرة،

وفارس من العصر الجاهليّ

ينتحب على ظهر حصان.

## حياة

كان العجوز يتكأ على عصاه

خطواته الثقيلة

وأيامه الأكثر ثقلًا

لا يكاد يرى أمامه، عدا تهاويل

ووجوداً تتوارى في العتمة.

يتمتم بكلمات غير مفهومة

تشبه حياته

تلك التي مرّت جحافلها قريباً منه

وأعشت عينين غائرتين في كهف.

## طائر العقق

طائر العقق، بذيله الطويل، الذي لا يشبه عقاقق

طفولتنا المكسوة بالألوان، والتي كنا نصطادها من

رؤوس الأشجار والتلال والنخيل وتسقط كقطعة موج

حالة..

كانت تأتي إلى القرية بشكل موسمي، وكنا نراها أشبه

برسل أو رمز لظهور الجنة؛ هذه الرسولية المتخيلة لا

تعفها من الذبح والإفتراس.

طائر العقق حين أراه كل صباح ينقر العشب على أديم

الأرض برفق ورهافة، ربما كي لا يزعج الموتى في

مساكنهم - خلاصة ما اكتسبته السلالة من لطف في

تعاملها مع الأرض والأشياء، يمدّ عنقه إلى أعلى من

غير التفاتة خوف؛ يصدح كأنما يتضرّع إلى الربّ بمزيج

من الجمال والخضرة التي يغطس في لججها بعذوبة

وحياة..

لا تكاد تراه إلا زوجين اثنين نزلا للتو من سفينة دمرها

الطوفان، وهما يحتفلان بعيد ميلاد جديد.

حين أرى طائر العقق كل صباح، أعرف أن يومي

سيكون جميلاً، ثمة وعدٌ بالحياة.

## معرض تشكيلي

عاد الفنان من رحلته المفعمة بالأشلاء والأخطاء

حدّق في أرجاء المكان ليرتاح. قال يا ربيّ امنحني

هذه الهنيئة قبل أن تدمني الحرب.. لم يرَ إلا فراغاً

مفتوحاً كقبر.

ابتكر ريفاً ونام بين أشجاره ورواه.

لم تكن الأصوات لتزعجه

لم تكن هنالك أصوات

كان ضجيج الصمت

وكان غناء العصفور.

أكباشٌ يعيون بشرية أليفة

وديكة تطير بين الأغصان، في بستان سماء خفيفة

أمطرت هذا المهرجان من الألوان.

الغالب تسرح في سفوحه

والطاووس يحط بخيلاء، راسماً طرقات

محفوظةً بالينابيع.

تفاح يتساقط من غير ندم ولا خطيئة.

و.... إلخ

رأى الفنان ذاته في مرآة حكايته، فبكى فكانت دموعه

الأنهار.

ارتاح للبقاء على أرض خياله

حتى ولو داهمته الحرب.

### دوليس (١)

كانا مشدودين

إلى قوس الحب الضارب حتى الموت والجنون.

كان الجسد المقيم في الروح

كانت الحياة المقيمة في الحب

كان التيه والزمن والغابة

والمدينة المدمرة لأحلام العاشق

كان القدر المسك بحبل المصير

كما تمسك الأيادي، الدُمى في مسرح (البرانكو)

تلك الهضاب من الألوان والدهشة

والطفولات المجهضة،

التي تستحوذ دائماً لحظة انسداد الأفق.

ربما نجمة عبرت من غير وميض،

والشجرة المشرفة على مهاويرها

حيث الجسدان، جسد واحد يتدلى

في بهانه الثلجي العميق.

### حارس المقبرة

كان الظلام المطبق على المقبرة

وكان صمت رهيب

تستطيع أن تلمح بين صفوفه الجائمة،

أرواح الموتى

وهي ترتجف وتهذي؛

حين مررت عليه وهو يكرع (الريكار)

كعادة العمال المهاجرين أيام الأحاد.

قلت له، كيف تستقبل زوارك الأبديين،

صباح مساء؟

قال، لقد أدمنت الريكار ومعاشرة الموتى.

لم يعد لي متسع لعواطف وذكريات، حتى المرأة التي

تشاركني أحياناً هذه الوحشة وهذا الظلام، انقطعت،

ولأقلت عن التفكير فيها. هذه حياتي وستمضي مثلما

يمضون. وغالباً ما أرى قامات الموتى في الأحلام

وهي ترقد في التوابيت أو الأضرحة، انها تشبهني، أو

أنني هو ذلك الميت، فأركض إلى مرآتي المتصدعة

لأرى إن كان وجهي ما زال يسكن جفتي، أم غادر إلى

مصير آخر.

وحين تستبد بي الرؤى المدلّهمة، أمضي إلى رفاق

الحانة محاولاً أن أنسى. دائماً هناك الموت والريكار. إن

حياتي مليئة بهما ولا فكاك.

حاول أن يتحدث عن بلد المنشأ

فتعثر في شباك الكلمات. كان الموتى هم عائلته

الحقيقية

ولا شيء سواهم،

إنه كائن النهايات.

### وحيد القرن

النافذة مفتوحة

على الغابة والضباب

والشاعر في وحدته،



ينظر إلى الأكوام الفسيحة والطيور  
يقترّب منه، وحيد القرن الباحث  
عن عذراء

تستقبل شحنته الانتحارية  
(وحيد القرن الذي اصططحه «فلليني» في سفينته المبحرة)

حديقة غناء في حلم مراهق  
توتّر القوس لحظة الانطلاق  
بلور يعلوه ماء ويخار  
فناكهة في برهة النضج القصوى  
ثغاء ماعز يعبر النهر في الظلام  
التفاعة الجؤنر في الخميلة.  
جسدها المنعكس في الزجاج  
وهي تمسحه بالفوطة الرطبة،  
حقل زهور بلّله المطر قبل قليل.

### الغابة

من يأتي الغابة كل صباح  
كمن يقرأ كتاباً عميق الأغوار،  
كل شيء يشع بروية جديدة  
كل عبارة وغيمة وشجرة،  
كل امرأة وزهرة أوركيديا  
أو تمثال يترحّل بين الأزمنة منذ القدم.  
السكك السابح في البحيرة المعتمة.  
والصفحة المتلاثلة بغموضها الساطع  
كشمس تتخلّل أشجار الغابة.  
كل شيء ينحني بحنان وكبرياء  
تحت سمائه المسترخية.

كل كتاب غابة

وكل بحر كتاب.

### حلم واقعي

كنتُ أتنزّه في غابة تفضي إلى أخرى،  
على كتفي الحقيبة السوداء  
التي حملتها سنين وقارات  
من غير أمل في العودة.  
الحقيبة التي أدمنت ضياعها الخاص  
ودائماً بانتظاري على منعطف كل طريق:

ومن النافذة نفسها  
يمكن للشاعر ووحيد القرن  
أن يحدّثا في الصحراء المترامية  
ويرقبا قطعان الجمال تبتلعها الرمالُ  
حتى تسود السكينة الصبلى من جديد.

### الزنزنة

الطبيعة المُصابّة بالدوار والارتجاف  
تنعكس على حذّة الضفدع المذعور  
قافزاً من ساقية إلى أخرى  
والظلي المطارد في القمم والسفوح  
وتنعكس أكثر على عين السجين  
الذي يفكر، بأن لا خلاص  
من هذه الزنزنة.

### أقدام

أثار أقدام هاربة على الأرض  
مع خط دم مسترسل إلى اللانهاية  
يتبعه القفارون والكلابُ  
وشاحنات البوليس؛  
تلك زاوية من اللوحة الكلية للمدينة  
مع كل زوال.

### انعكاس جسد امرأة

جسدها المنعكس على زجاج الحمام:  
هديل يمام ناعس بين الأغصان

## أنهار

النوافير والسواقي والقنوات  
المتدفقة من رحاب، المسيبي، والتميز  
واليسين، وغيرها، بمصائبها الكبيرة حيث يحج  
السلمون والحنكيس في دورات سلاية متعاقبة.  
الأنهار التي صنعت الخير والنماء والموسيقى  
لشعوبها الأهلة،  
بين ضفاف الدساتير والأقمار السيارة  
والثقنيات الممسكة بعنق الكون والتاريخ.  
هل هي الأنهار المتدفقة دماً ووبالاً على الشعوب  
الأخرى؟

حيث الخطوات تحمي أفرها، فلا اثر للمعابرين فوق  
أراضي الجوع والعطش والإبادات، لانهم في عداد  
الحيوانات النافقة سلفاً.  
ستتكرر المهزلة الباكية، وستكون لهم ثنائم يعلقها  
القطعة على صدورهم، وقرى صغيرة يصورها السواح  
كذكرى لشعوب بائدة، أسوة بشعوب أخرى تشاركها  
الذكريات والمجازر والارتطام الأعمى بجدار التاريخ.  
القتلة يتخاسلون من كهف الضحايا والأنهار تتدفق  
حاملة نواح السنين.

## الشعور بالبركان

الخيال التي يخبط حافزها الأرض  
بجنون وعصبية  
حتى يتطاير الشر من الأعماق.  
الطفلة تقترب من الخيل  
تحاول أن تفهم  
العائلة كلها،  
تنظر إلى الجهات  
لعل الأعداء قادمون من وراء التلال،  
لكن لا أحد  
لا ظل قادم في المتاهة.

## فجأة وجدت نفسي أنحدر

نحو سوق القرية التي ولدت فيها  
بين الدكاكين الصغيرة  
التي يجلس الباعة والمشترون في  
ردهاتها الخارجية  
يتبادلون الأحاديث والنكات  
وأخبار الحروب البعيدة.  
ما زال المشهد على حاله:  
بقايا خرير لمياه الوادي الخصيب على  
مدار العام

والأفعى التي أطلقت عليها الطلقة القاتلة  
فسقطت من شق الجدار  
الى عرض الطريق  
أمام حشد الكبار والصبية اللاهثين.  
يومها كان الوالد فخوراً  
وكانت النخيل تلعو بقامتها السامقة.

ما زال المشهد على حاله  
لكن رعداً زمجر في أعماقي  
جعلني أنظر عبر الأحقاب التي مرّت  
بزواحفها ونحن نيام

## إفريقيا

تماسكوا بالسواعد والأيدي  
الأيدي التي صنعت مجد الإنسان  
شدوا الجبال إلى الصاري  
الأقدام تغوص في الرمل  
النساء على الشاطئ يرسلن  
نظرات حائرة إلى الرجال الذين  
صعدوا على ظهر السفينة بانتظار بزوغ النجم الذي  
سيحملهم ضوءه  
نحو إفريقيا.

الخيل تخبط

سهيلها يحتل الأفق

الشرر يتطاير

الأرض تهتز تحت وطأة البركان

### احتضار

الرجل المحتضر يتذكر حياته

التي تترأى أمام عينيه

كصورٍ مهشمةٍ أو ناقصة

لم يعد له خيالٌ ليكمل نقصانها.

رمح خياله المكسور -

أو كأسماك تتقلص المياه من حولها

حتى تفرق في اليابسة والفراغ.

الصور تهربُ

الهباء يتطاير في الريح.

عين حصان مفقودةٍ بمخالبٍ نشر

حصان يحتضر حول القلعة

ويموت برصاص الرحمة

وهو يتذكر المراعي والإناث

والعروب التي خاضها في الأزمنة البعيدة..

الرجل يحاول أن يتذكر

لكنه لا يستطيع

فيحس بموتٍ مضاعفٍ،

إلا أن حصاناً يترأى له عبر النافذة

وهو يركض في تخوم الغروب.

### الأجداد

عاش أجدادنا في لهج الظهيرة،

في يدهم المحراث والحريّة

قاتلوا الوحوش والرجال المدجّجين

شاهدوا نجمة الصباح

تُسعف الجرحى بين الجبال

شاهدوا العشب ينمو

بين تضاريس الصخور

والقوافل تسرح بين الهضاب والأودية

تحمل الرزق الوفير.

تزوجوا من نساءٍ كثيرات..

شاهدوا انقلاب الفصول

والسفن الخشبية تشق عباب المحيطات.

كتبوا قصائد الرجز الطويلة

في الفقه والرحلات

استوطنوا بلداناً غير بلدانهم

بعد أن أخضوعوا بالسيف والمنجنيق

بنوا الحصون والأبراج

وأخصبوا الأرض الموات

ثم ناموا في أجدانهم

حالمةٍين بأخرةٍ سعيدة

\* \* \*

يتيم بين الانقراض

يطارده خيال الحرب

يطارده خيال العائلة

والطفولة المنقرضة

تلاحقه فكرة تتصور جوعاً في رأسه

وتنتشر في كل خلاياه

كيف سيكون الانتقام؟

\* \* \*

كل لحظة تأخذني الأفاقي

الى مأرب أخرى

فأمسحُ الدم المتسلل من جبهتي

وأواصل الطريق

\* \* \*

شينا، فشيئاً ينحسرُ الدوبُ

عن الأفخاذ البيضاء

أمام مذ المياه.

القط المتحَنّزُ يبلغُ ريقه

متلماً تحت الشجرة.

\* \* \*

(الإنسان يفترسُ نفسه في العزلة ويفترسه عددٌ لا

يحصى مع الآخرين)

ليس ثمة مجال للمفاضلة، فلهم هناك ما هو أكثر

تدميراً وافتراساً من مجرد الاقتراب من سلطة القطيع.

\* \* \*

هذه السرّة المتألّنة تحت بطن المرأة

هذه الحفرة الصغيرة الدافئة،

مركز جذبٍ وأشواق،

يمكن لطفل التماسح أن ينزلق منها

نحو عالم الضفاف السفلية.

\* \* \*

يمضي الشرطي في شوارع المدينة

مزنراً بسلاحه المعدني وعصاه الصلبة

لا يكاد يسرح بخياله قليلاً

إلا ويفكر السلاح، بمعزل عنه،

المسدّس نحو أي جسد يخترقه الرصاص

العصا على أي الرؤوس تهوي

هذه الليلة؟

\* \* \*

ينحني الموسيقيون للمصفّقين لهم في الحديقة.

تنحني السماء لأول طائرٍ

يعبرها في الصباح.

\* \* \*

السعادة التي تتهادى في النسيم الطلق،

يتلقفها النسر الناعسُ بين جناحيه

ويطير بها إلى قمم بعيدة.

عزّاءات

لا عزاء للمرء

حتى وهو يكتب أو يفكر في البحر

متطياً بطن امرأة جميلة

حتى وهو يقرأ الفلسفة التي تبدو متفائلة

مفكراً في التنازع

والحيوات الماضية والمقبلة.

أو يُخضع القارّات لدفق لغته العارمة

مستمعياً بهاء الأيام والطفولات.

لا عزاء في الترحال

ولا وهم الإقامة على أرض الأسلاف

لا عزاء

إلا في نزع الأخير

والعودة إلى سديم ما قبل الولادة.

١ - فيلم للمخرج الياباني كيتانو

٢ - هذه المقاطع والشذرات كتبت في باريس باستثناء مقاطع قليلة في المغرب.

سيف الرحبي

## الافتتاحية :

فارس من العصر الجاهلي يتحجب على ظهر حصان: سيف الرحبي

## الدراسات :

– العلاقات الدولية لثمان.. شواهد من الماضي عبدالمك بن عبدالله الهنائي – موقع أدونيس في حركة الشعر العربي الحديث ونظريتها : محمد جمال باروت – (تحولات المقدس) .. اركون : كامل يوسف حسين – هدى بركات : من تاريخ متداخ إلى تاريخ لا وجود له: فيصل دراج – جيل التسيينات «روايات البنات» في مصر : خيري دومة – أشباه غير معروفة عن التجربة الأفغانية المبررة لجمال الدين الأفغاني: حسن الشامي – واقع الثقافة في فلسطين: المتوكل طه – الصورة والنوع والمخيال الثقافي.. قراءة في نموذجين.. لغريد الزاهي ونور الدين إغايه : شرف الدين ماجدولين – حول الأدب السوداني : أحمد الشريف – للترجمة الفلسفة إلى العربية : حسين الهذواي.

## التشكيل :

– حوار مع الفنانة التشكيلية الفرنسية سيليفيان فيون: الهواري الغزالي .

## السينما :

– سيناريو (الجمال الأمريكي) : آلان بول : من مها لطفي «تتمة للعدد السابق» .

## القصائد :

– عبد القفار مكايو: الثقافة عطش حقيقي للحرية والعدل: جرجس شكري – محمد السرغيني: من عاب تصويف الكتابة الشعرية زمن سيادة الانزعام، عاد إلى هذا التصويف زمن انحصار هذه السيادة: حسن الغرفي.

## الشعر :

– قصائد مفتحة للشاعر الإسباني خوسيه برون: خالد الرسيوي – نجمة الأربعماء: جعفر العلاق – الدويلة: نزه أبوعفش – مقاطع: جهاد هديب – النضلة: محمود قرني – من الأدب الكندي الحديث: قصائد من مارجاريت أتود ترجمة: عبدالله السطحي – ضائق الأرض بأحلامنا: باسم المرعبي – قصائد راعية: رياض العبيد – ليلة لوركا: ابتسام اشروي – متتالية السقوط: زهران القاسمي – سيدة الغابة المقمرة: يحيى الناعبي – البحر: طالب المعمرى.

## القصص :

– من المجموعة القصصية «رجعة من أجل الصاخب» للكاتب الهندي «خوشونت سينغ» Khushwant Singh ترجمة: محمد المزدهري – رحلة الصيف أحمد الرحبي – مسامات محشوة بالانتظار: عبدالعزيز الفارسي – رفرقة: بشري خلغان – قصص: حسين العبري – قصص: محمود الرماوي – زهور آدم: غالية قهاني – ليس مهما أن يفتح الباب: سليمان المعمرى – الصبي على السطح: جويحة العماري – قصتان: فاطمة محمد الكعبي – الزيارة: عبدالستار خليف – الطارق: عادل الكلباني – مسيل الروادي: أحمد بن محمد.

## المقالات :

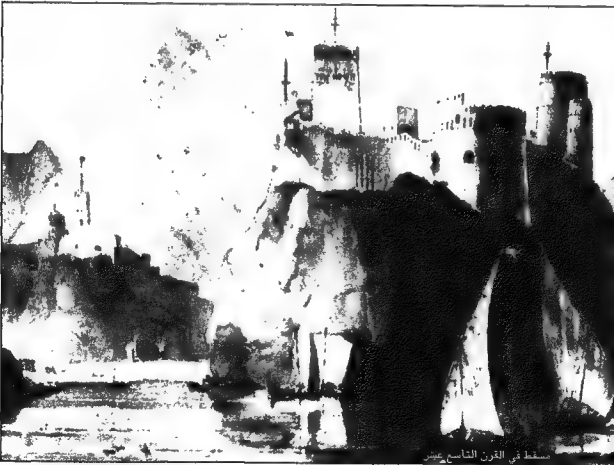
– غياب الجسد وضوء المعرفة: طم – كتب جديدة لجابر عصفور: عفاف عبد المعطي – رواية (اليعبدون) لبهاء الدين الطوب: علي القاسمي – استراتيجيات السيرة الذاتية في روايات مؤسس الرزان: نبيل سلمان – التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر: فضيلة الفاروق – غادة السمان في «سهرة تنكرية للموتى»: مفيد نجم – رواية «ريحانة» لمهسون صفق: نيفين النصيري – معابر الترجمة إلى العربية: محمود قاسم – كتاب «الفقر والعمل الخيري» لآدم صبره: خالد بن خلفان الوهيبي – الشاعر بسام حجار في اليوم عائلي: بلداد فلمز – «موسم أصولة» في يوبيله الغضبي – رسالة: عيسى مخلوف – الواقع والكتابة: يحيى الناعبي.

• ترسل المقالات باسم رئيس التحرير. والملاحظات تعبر عن وجهات نظر كتّابها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من آراء.

# العلاقات الدولية لعمان شواهد من الماضي

عبد الملك بن عبد الله الهنائي

لأحقاب وقرون مضت اشتهر العُمانيون بأنهم ربابنة السفن بل سادة البحر في مناطق شاسعة من المحيط الهندي وبحر العرب وخليجهم. لذلك لم يخطئ الشاعر حين قال:  
إذا أزدية ولدت غلاما      فيشربها بملاح مجيد  
فإلى جانب أنهم كانوا الفاتحين والمدافعين عن هذه المنطقة ضد الغزاة والطامعين فإنهم أنشأوا علاقات تجارية واقتصادية متينة مع بلدان وشعوب كثيرة. وتهدف هذه الورقة إلى سرد بعض الشواهد التي توضح العلاقات الاقتصادية للدولة العُمانية للتأكيد على عراقة واستمرارية هذه الدولة.



سقط في القرن التاسع عشر

منتصف القرن السابع عشر الميلادي في منافسة الهولنديين والإنجليز والفرنسيين وغيرهم على التجارة في المنطقة.

### علاقات عُمان بالمدينة ومشق

من المعروف أن عُمان كانت من أوائل البلاد التي قبل أهلها الإسلام طوعاً. ومع أن الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين من بعده قد أرسلوا ولاة وعملاً على عُمان إلا أنهم أبقوا على شؤون أهلها في يد حكامها، واقتصروا دور الولاية

والعمال على تعليم الناس أمور دينهم وإرسال فائض الزكاة إلى مركز الدولة في المدينة، مما يعني بقاء عُمان مستقلة في الكثير من أمورها. وخلال تلك الفترة شارك العُثمانيون بفعالية في عدد من الفتوحات وكان لهم نصيب وافر من التجارة في المنطقة، وهو ما يستدل عليه من قول الرسول الكريم: «من أراد الرزق فليعبه بعمان». وقد استمرت تلك العلاقة حتى الخلافة الأموية حيث أرسل الأمويون عدة حملات إلى عُمان كان آخرها تلك الحملة التي قادها مجاعة بن شعوة المزني والتي نتج عنها سقوط حكم ملكي عُمان، سلهمان وسعيد، وإجبارهما على اللجوء إلى شرق أفريقيا. وهكذا أدت تلك الحملة إلى انتهاء الترتيب الذي كان قائماً بين عُمان ومركز الدولة الإسلامية في المدينة ثم دمشق، ويسط الأمويون حكمهم المباشر على عُمان الذي استمر حتى بدايات الربع الثاني من القرن الثاني الهجري أي نهاية النصف الأول من القرن الثامن الميلادي.

### نشوء الدولة العُمانية

فيما كانت الاضطرابات تعصف بالدولة الأموية كان العُثمانيون يتجهون لمرحلة جديدة، خاصة وأن فكرة سياسياً جديداً يقوم على مبادئ الحركة الأياضية قد تبلور لدى قادتهم. وهو فكر يتميز عما كان سائداً لدى الأمويين والعباسيين من بعدهم. وتزامناً مع إعلان أبو العباس السفاح نفسه خليفة للمسلمين وقيام الدولة العباسية، بايع العُثمانيون البطنجي بن مسعود إماماً، وبمبايعته قامت الدولة العُمانية، ومنذ البداية كانت المصالح والعلاقات الاقتصادية عاملاً هاماً في توجهات واهتمامات هذه الدولة الفتية. فقد رأى العباسيون في قيام الدولة العُمانية تهديداً مباشراً ليس على نفوذهم السياسي وحسب وإنما على مصالحهم الاقتصادية

وعلى هذا الأساس فإن هذه الولاية لا تهدف إلى تحليل وقائع تاريخية معينة، أو الكشف عن أحداث غير معروفة لدى الباحثين، وإنما هي مجرد سرد لبعض الشواهد التي أسهمت في تشكيل علاقات عُمان مع الأطراف الإقليمية والدولية خلال الفترة بين منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي ونهاية القرن الرابع عشر الهجري/ القرن العشرين الميلادي.

لقرن عديدة كانت سفن العُثمانيين تخر البحر حاملة النحاس واللبان وغيرهما من البضائع إلى موانئ سومر وأكاد والسند والهند وسواحل أفريقيا، وحتى الصين. وكانت صحار منذ أقدم العصور أحد أهم أسواق العرب، مثلها في ذلك مثل عكاظ ودومة الجندل وصنعاء، وقد ذكرها الإصطخري قائلاً: «لا نكاد نعرف على شاطئ بحر فارس مدينة أكثر عمارة ومالا منها». وذكر ابن حوقل: «أن بها من للتجارة ما لا يحصى». وقال عنها المقدسي بأنها «بوابة الصين وخزانة الشرق والغرب». وقد وصفها الإدريسي بأنها «أقدم مدن عُمان وأكثرها أصولاً، قديماً وحديثاً، ويقصدها كل سنة من تجار البلاد ما لا يحصى عددهم... وأحوال أهلها واسعة جداً، ومتاجرها مريحة». وهكذا كان حال قلات ثم مسقط من بعدهما، مراكز هامة للتجارة.

كما كان للعُثمانيين الدور الأهم في الحملة التي قادها عُثمان بن أبي العاص على الساحل الهندي أيام الخليفة عمر بن الخطاب وبالإضافة إلى ذلك فليس بخاف الدور البارز للتجار والملاحين العُثمانيين ليس في نشر الإسلام واللغة العربية وحسب وإنما أيضاً في تطوير علوم الملاحة ونظمها، فالتاجر العُماني، أبو عبيدة عبدالله بن القاسم، كان أول بحار عربي وصل إلى الصين حيث عاش في مدينة كانتون في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، ومن بعده النضر بن ميمون، فساهما في نشر الدين الإسلامي بين أهلها وأقاما علاقات تجارية قوية معهم. ثم بعد ذلك كان شهاب الدين ابن ماجد هو صاحب اليد الطولى في علوم الملاحة وفنونها. كذلك يجمع المؤرخون أن العُثمانيين كانوا هم المنافس الرئيسي للبنادقة على التجارة في المحيط الهندي وما حوله، وذلك قبل الغزو البرتغالي للمنطقة. وقد استمروا بعد إجلائهم للبرتغاليين عن شواطئ عُمان في

\* باحث من سلطنة عُمان

أيضا، لأن هذه الدولة سوف تتحكم في طرق التجارة بين الشرق والغرب، لذلك سخرها جانبها كبيرا من قدراتهم للقضاء عليها ورغم أن العباسيين استطاعوا بسط نفوذهم على السواحل الفُصانية لبعض الفترات إلا أن العُمانيين ما لبثوا أن استعادوا سيطرتهم عليها.

## الملاحه، صلب العلاقات الاقتصادية لعمان

يعتبر عهد الإمام غسان بن عبدالله الفُجعي منعقفا هاما في التاريخ الملاحى لعمان. فقد أسس الإمام غسان أول أسطول بحري لعمان وكان مؤلفا من سفن صغيرة تعرف الواحدة منها بالشذى، وقام بتعيين والى عليها، وهو منصب أشبه بمهمة قائد الأسطول أو سلاح البحرية في الوقت الحاضر كذلك أعاد الإمام غسان إلى مصهار وضعها السابق كعاصمة لعمان بعد أن تم نقل مركز الإمامة إلى نزوى أيام الإمام الوارث بن كعب. وقد كان الداعي إلى تأسيس الأسطول وإعادة العاصمة إلى مصهار التصدي للقراصنة القادمين من شبه القارة الهندية، والذين كانوا يمتدرون الملاحه في بحر العرب وخليج عمان. وقد تمكن الإمام من ذلك خلال فترة وجيزة، الأمر الذي أدى إلى ازدهار حركة الملاحه والتجارة في المنطقة بعد وفاة الإمام غسان، استمرت عُمان في إعطاء أهمية كبرى للملاحه، فعمل الإمام المهنا بن جيفر على تقوية الأسطول، حيث تشير بعض المصادر التاريخية أنه استطاع تجهيز ٣٠٠ سفينة حربية. وقد اتسم عهد الإمام الصلت بن مالك بتنامي وازدهار الملاحه والتجارة في المنطقة، حيث أدى ذلك إلى رخاء وازدهار اقتصادي في عُمان، كما ازداد عدد سفن الأسطول وقوي حتى قيل عنه: مرابك الصلت الخروصي ألف بوهي وبوهي

و رغم ما هو واضح من مبالغات في تضخيم القوة البحرية الفُصانية، فإن الشيء المؤكد أن العُمانيين في مختلف العصور قد أولوا عناية كبيرة مسألة الأسطول والتجارة البحرية. ويبدو أن النشاط والازدهار الاقتصادي والاستقرار السياسي الذي اتسم به عهد الإمام الصلت قد ساعد على ازدهار الحركة الفكرية والأدبية في عُمان، حيث ظهر العديد من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم ليس فقط

تعميق علوم الدين واللغة وغيرها وإنما أيضا استنباط أحكام فقهية تتعلق بالملاحه والتجارة، حيث أمّلت الضرورة والمصالح الاقتصادية للناس استنباط تلك الأحكام وعلى رأس أولئك العلامة محمد بن محبوب بن الرحيل، الذي استنبط أحكاما تتعلق بالمكوس والضرائب على البضائع الواردة عن طريق البحر، وقد وصف المستشرق جون وليكنسون تلك الأحكام بأنها أول قانون للتجارة الدولية وأول قانون لمنع الازدواج الضريبي.

حين سيطر البيزنطيون على مناطق واسعة من المشرق العربي في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام عملوا على تحويل التجارة بين الشرق وأوروبا إلى البحر الأحمر وخليج السويس، ولكن ما أن توطدت أركان الدولة العربية الإسلامية وانتشر الأمن والسلام فيها حتى تحولت التجارة تدريجيا إلى الخليج العربي، فازداد أهمية لكونه أقصر الطرق وأقلها كلفة للتجارة بين الشرق والغرب وفي العقود الثلاثة الأولى من العهد الأموي كانت البحرين هي المركز الرئيسي للتجارة في المنطقة، إلا أنه بمرور الزمن ازدادت مكانة عُمان وحلت محل البحرين بفضل موقعها الجغرافي الأكثر ملاءمة للملاحه. وقد تعارف بعض المؤرخين على تسمية الفترة الممتدة من أوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي وحتى القرن الحادي عشر الهجري/ السادس عشر الميلادي بالعصر الذهبي للتجارة في منطقة الخليج العربي وبحر العرب، حيث أصبحت صحار هي الميناء الرئيسي في المنطقة، واكتسبت شهرة بصفتها مركزا هاما للتجارة والصناعة من مختلف الأمتعة والبضائع وأنفسها تتم بما فيها كُن هروسها

رقائق أمدهتا إلىك صحار

ونظرا لبعض التطورات التي حدثت في شمال الخليج العربي فإنه منذ بداية القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي تحول مركز التجارة والملاحه من صحار إلى قلها. وقد اشتهرت عُمان بإنتاج وتصدير عدد من السلع مثل المنسوجات والتعوم والنحاس، هذا إلى جانب السلع التي كانت تمر عبر الموانئ الفُصانية، مثل التوابل والعاج والرمصاص والأخشاب، وكانت التجارة بين عُمان والبلدان الأخرى تتم بموجب اتفاقات معينة وعلى أسس

يبدو أن النشاط والازدهار الاقتصادي والاستقرار السياسي الذي اتسم به عهد الإمام الصلت قد ساعد على ازدهار الحركة الفكرية والأدبية في عُمان، حيث ظهر العديد من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم ليس فقط تعميق علوم الدين واللغة وغيرها وإنما أيضا استنباط أحكام فقهية تتعلق بالملاحه والتجارة، حيث أمّلت الضرورة والمصالح الاقتصادية للناس استنباط تلك الأحكام، وعلى رأس أولئك العلامة محمد بن محبوب بن الرحيل، الذي استنبط أحكاما تتعلق بالمكوس والضرائب على البضائع الواردة عن طريق البحر. وقد وصف المستشرق جون وليكنسون تلك الأحكام بأنها أول قانون للتجارة الدولية وأول قانون لمنع الازدواج الضريبي



متبادلة، وتعرف الاتفاقات التي توقع مع بعض الأطراف

والجماعات التي تقع خارج المحيط الإسلامي، مثل بعض مناطق الهند وأفريقيا «باتفاقات أمان» وتجدد تلك الاتفاقات سنوياً. وكدلالة على الازدهار التجاري والمكانة الاقتصادية التي تمتعت بها عُمان في ذلك الوقت، تم خلال بعض فترات سيطرة العباسيين على السواحل العمانية مثل الفترة من ٢٥٩-٣١٨هـ/ ٨٩٢-٩٣٠م سك نقود خاصة بعُمان، وهو ما فعله أيضاً يوسف بن وجيه عام ٣٣١ هـ/ ٩٤٣م الذي انفصل عن العباسيين وأقام دولة مستقلة على بعض مناطق الساحل العماني

### العلاقات الاقتصادية لعُمان قبيل وأثناء الغزو البرتغالي

ظهرت في بدايات الألفية الثانية قوى إقليمية مؤثرة مثل الهرمزيين والشيرازيين، هذا في وقت ساءت فيه

الأوضاع في عُمان إلى حد كبير، حيث قامت عدة كيانات

مختنفة، بل متقاتلة، الأمر الذي مكن تلك القوى الإقليمية من السيطرة على معظم الساحل العماني، باستثناء قلعات التي بقيت غالباً في يد ملوكها النباهنة، وكانت الميناء الأهم لعُمان وتمتعت بحركة تجارية نشطة مع عدد من الموانئ في المنطقة.

ومع بدايات القرن السادس عشر بلغ التدخل الأجنبي ذروته في عُمان، إذ سيطر البرتغاليون على كل الساحل العماني بما في ذلك مسقط عام ١٥٠٧م. دشّن الغزو البرتغالي، الذي كان مدفوعاً بعوامل دينية واقتصادية معاً، مرحلة جديدة في أوضاع المنطقة.

فقد انتهى العصر الذهبي وضعت الأحوال الاقتصادية وهكذا بدأت مرحلة جديدة عرفت بالعصر الفضي. ويعود ضعف الأحوال الاقتصادية إلى سببين رئيسيين. أولهما أن البرتغاليين عملوا على تحويل التجارة إلى أوروبا من الخليج العربي إلى المحيط الهندي فرأس الرجاء الصالح. وإلى البحر الأحمر

فخليج السويس. وثانيهما أنهم فرضوا قيوداً كثيرة على السفن غير البرتغالية العاملة في المنطقة، وهي في معظمها سفن عمانية، مما أضعف القدرات التنافسية الملاحية لعُمان. وبالإضافة إلى ذلك فإن تدفق الذهب والفضة الرخيصين من العالم الجديد قد أضعف الهيكل المالي للاقتصاد الذي كان سائداً في المنطقة لقرون طويلة.

بعد أكثر من مائة عام من الهيمنة على المنطقة. بدأ الغزو البرتغالي في الاضمحلال. وأخذت قوى أخرى مثل الأتراك والهنديين والإنجليز يناقشونهم على التجارة والملاحية. وفي تلك الأثناء بدأت الدولة العمانية في استعادة مكانتها وذلك

بمبايعة الإمام ناصر بن مرشد عام ١٠٢٤هـ/ ١٦٢٤م. الذي عمد أولاً إلى توحيد البلاد ثم شرع في إجلاء الفزاة البرتغاليين



اتبع البرتغاليون في المناطق التي سيطروا عليها سياسة أبقوا بموجبها الأمور المحلية لتلك المناطق في يد أهلها واحتفظوا لأنفسهم بحاميات عسكرية في الموانئ. ففي مسقط مثلاً احتفظ البرتغاليون بحامية من حوالي ٤٠٠ جندي و١٢ سفينة وبعض التسهيلات العسكرية مثل مستشفى عسكري ومخزن للأسلحة، وذلك لتقليل التكاليف المالية والبشرية. كما أقاموا مكاتب جمركية في بركاء والسوادي وصحار وغيرها من مناطق الساحل العماني.

## عود على بدء

بعد أكثر من مائة عام من الهيمنة على المنطقة، بدأ النفوذ البرتغالي في الاضمحلال، وأخذت قوى أخرى مثل الأتراك والهولنديين والإنجليز ينافسونهم على التجارة والملاحة. وفي تلك الأثناء بدأت الدولة العُمانية في استعادة مكانتها وذلك بمبايعة الإمام ناصر بن مرشد في عام ١٠٢٤هـ / ١٦٦٤م، الذي عمد أولاً إلى توحيد البلاد ثم شرع في إجلاء الغزاة البرتغاليين. وفي تلك الأثناء أدرك الإمام ناصر أهمية إقامة علاقات متوازنة مع القوى الإقليمية في المنطقة، فتم في عام ١٦٤٥م التوقيع على أول اتفاقية مع شركة الهند الشرقية الإنجليزية، ولكن هذه الاتفاقية لم تنفذ لأن الطرفين رأيا فيها بعد أنها لا تخدم طموحهما، وقد بقيت العلاقات بين الجانبين فاترة بل كان يسودها التوتر أحياناً، وذلك لانزعاج الإنجليز من تصاعد دور القوة البحرية العُمانية في المنطقة، ومع ذلك فإن بعض المصادر تشير إلى أن العُمانيين قد استعانوا ببعض البحارة الإنجليز للعمل في الأسطول العماني في بعض الغزوات، ولكن ذلك كان عملاً فريداً لهؤلاء البحارة بعيداً عن أي تعاون رسمي.

لقد تمكن العُمانيون من إجلاء البرتغاليين عن مسقط وهي آخر مواقع لهم في الجزيرة العربية، وذلك على يد الإمام سلطان بن سيف بن مالك، الملقب برأس العرب، وذلك في الأول من يناير عام ١٦٥٠م. ولم يكتفِ العُمانيون بإجلاء البرتغاليين عن بلادهم وإنما أجلوهم أيضاً عن كثير من مستعمراتهم في سواحل الهند وإفريقيا الشرقية. وهكذا بدأت مرحلة جديدة للعلاقات الاقتصادية لعمان. ومن الملفت للنظر أنه بعد حرد البرتغاليين من مسقط أعاد

العُمانيون تنظيم أمور المدينة على أسس تختلف عما كان سائداً في المناطق العُمانية الأخرى، فإلى جانب الوالي الذي كان يقوم بالأعمال الإدارية تم استحداث منصب الوكيل الذي أسندت إليه مهام تدبير الشؤون المالية والجمركية. غير أنه وبعض الوقت استعمرت الأوضاع الاقتصادية في المنطقة عصبية، وقد ازدادت سوءاً حين زاد العُمانيون الرسوم الجمركية على الواردات إلى مئاة مسقط، وذلك حتى لا يؤدي

توسع الأعمال التجارية فيها إلى جعلها هدفاً للأطماع الأجنبية، أي لجعل المدينة أقل جذباً للبرتغاليين أو الإنجليز أو الهولنديين في إعادة احتلالها لكن الوضع ما لبث أن تغير، فخلال فترة وجيزة استعادت مسقط مكانتها، حيث وصفتها بعثة هولندية زارتها في عام ١٦٦٦م بأنها أحد أهم ثلاثة موانئ في الخليج وهي البصرة ومسقط وبندر عباس، كما استطاع الملاحون والتجار العُمانيون في فترة لاحقة من ذلك القرن الوصول إلى موانئ إندونيسيا، وأقاموا علاقات اقتصادية قوية مع الهند وبورما لم تقتصر على التجارة بل شملت الحصول على امتيازات لبناء السفن هناك لوفرة الأخشاب في تلك المناطق. وبالإضافة إلى الاهتمام بالتجارة البحرية نشطت التجارة في الطرق البرية حيث كانت القوافل تنقل البضائع من موانئ عُمان إلى البصرة وغيرها من موانئ الخليج العربي.

مع بداية القرن السابع عشر تزايد اهتمام الأوروبيين بالتجارة في منطقة المحيط الهندي، فأسست هولندا وبريطانيا وفرنسا والدنمارك والسويد وبلجيكا شركات للتجارة في المنطقة. ومع تحسن الأوضاع الاقتصادية في مسقط أرسل الإنجليز في عام ١٦٥٩م مندوباً عنهم عرض على الإمام سلطان بن سيف القيام بعمل مشترك ضد بلاد فارس، كما عرض على الإمام إقامة مؤسسة عسكرية تتكون من حامية من جنود عُمانيين وإنجليز وبالتساوي وأن يتسلم الإنجليز المبنى الحكومي البرتغالي القديم في مسقط وبينما كانت المفاوضات جارية بين الطرفين توفي المندوب الإنجليزي ولم تتحقق أي نتائج. كذلك بادر الهولنديون إلى تطوير علاقاتهم الاقتصادية مع عُمان ففي سنة ١٦٦٠م أصبحت شركة الهند الشرقية الهولندية شريكاً تجارياً هاماً لعُمان، ثم في عام

## وسقتها بعثة هولندية

زارتها في عام ١٦٦٦م

بأنها أحد أهم ثلاثة

موانئ في الخليج وهي

البصرة ومسقط وبندر

عباس، كما استطاع

الملاحون والتجار

العُمانيون في فترة

لاحقة من ذلك القرن

الوصول إلى موانئ

إندونيسيا، وأقاموا

علاقات اقتصادية

قوية مع الهند وبورما

لم تقتصر على التجارة

بل شملت الحصول على

امتيازات لبناء السفن

هناك لوفرة الأخشاب

في تلك المناطق.

وبالإضافة إلى

الاهتمام بالتجارة

البحرية نشطت

التجارة في الطرق

البرية حيث كانت

القوافل تنقل البضائع

من موانئ عُمان إلى

البصرة وغيرها من

موانئ الخليج العربي

١٦٦٥م عرضت حكومة بتافيا العليا الهولندية، أي جاكرتا حالياً، على الإمام سلطان بن سيف افتتاح مكتب لها في مسقط، وقد رحب الإمام بذلك بحرارة، وأبدى رغبة في إرسال سفير له إلى حكومة بتافيا العليا، بل أنه عرض عليهم إقامة تعاون عسكري ضد البرتغاليين، ولكن الهولنديين تردوا في قبول ذلك مفضلين اقتصر التعاون على الجانب التجاري. وظل مكتب حكومة بتافيا العليا في مسقط حتى عام ١٦٧٥م حين قرر الهولنديون إغلاقه لأن العلاقات بين الجانبين لم تتطور كما كان يرجى منها. وفي نفس الوقت واصل العُمانيون مطاردة البرتغاليين وتوسيع نفوذهم في سواحل المحيط الهندي، فاستجابوا لاستغاثة أهل زنجبار، ثم أرسلوا أسطولاً قوياً إلى ممباسا وتمكنوا من السيطرة عليها عام ١٦٦٧م بعد أن حاصروا قلعتها الشهيرة، المعروفة بقلعة يسوع، مدة واحد وعشرين شهراً وكانت سيطرة العُمانيين على ممباسا إيذاناً بمرحلة جيدة في علاقات عُمان بالمنطقة، حيث امتد النفوذ العُماني إلى مناطق واسعة من سواحل الهند وأفريقيا الشرقية وسواحل الخليج العربي، بما في ذلك البحرين التي استولوا عليها زمن الإمام سلطان بن سيف الثاني عام ١٧١٧م.

وفي عهد الإمام بلعر بن سلطان حاول البرتغاليون استعادة بعض نفوذهم في عُمان بعقد اتفاقات جديدة معه حول التجارة والملاحة في الموانئ العُمانية، ولكن هذه الاتفاقات كانت موضع نقد كبير من جانب كثير من العُمانيين، لذلك لم يكتب لها البقاء فانتهت في عهد الإمام سيف بن سلطان (فهد الأرض)، الذي استأنف مطاردة البرتغاليين في مناطق واسعة من شواطئ بحر العرب والمحيط الهندي، فهاجم الأسطول العُماني منطقة سورات في الهند، كما استولوا على عدة سفن سوراتية في البحر الأحمر وحاصروا عدداً آخر منها في ميناء عدن. وفي محاولة لتهديد الأوضاع في المنطقة أوقف العُثمانيون هجماتهم في الخليج وحاولوا الوصول إلى سلام مع بلاد فارس، حيث أرسل قيد الأرض سفيراً إلى أصفهان عرض عليهم إيقاف هجمات الأسطول العُماني في الخليج إذا منحوا العُمانيين حق دخول الموانئ الفارسية ودفعت بلاد فارس الرسوم التي كانت تحصل في ميناء كنج وهي الرسوم التي كان الفرس يدفعونها للبرتغاليين من قبل، ولكن يبدو أن

الفرس كانوا يمتلكين في قبول العرض، لذلك ظلت العلاقات متوترة بين الجانبين، بل إن الفرس قاموا فيما بعد بغزو عُمان مستغلين الحرب التي اندلعت بين القبائل العُمانية على إثر وفاة الإمام سلطان بن سيف الثاني، حيث بقوا فيها إلى أن تم إخراجهم زمن الإمام أحمد بن سعيد.

بلغت الدولة اليعربية أوج مجدها في عهد الإمام قيد الأرض، فعم الرخاء الاقتصادي بفضل المشاريع الزراعية الكبيرة التي أقيمت في الداخل والنشاط التجاري والملاحي، الأمر الذي زاد من إيرادات الدولة وقوي الأسطول البحري لعمان حتى أصبح أهم قوة بحرية في المنطقة، وكان يستعمل لتحقيق أهداف حربية وتجارية في آن واحد. الجدير بالملاحظة أن إقامة المشاريع الزراعية والتجارية وامتلاك السفن لم يقتصر على الدولة بل ظهر ما يمكن أن يطلق عليه طبقة من التجار و ملاك الأراضي الذين مارسوا أعمالاً اقتصادية شتى وكانت لهم شبكة من العلاقات الاقتصادية الهامة في المنطقة، ويبدو أنه كان لتلك الفئة دور كبير، لا سيما خلال الأحداث التي عصفت بدولة اليعاربة ابتداء من الربع الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي وأدت بالفالي إلى انتهائها بعد عدة سنوات.

**أدت الحروب التي شهدتها عمان في تلك الفترة إلى اضطراب علاقاتها الدولية، واستمر الحال كذلك إلى نهاية الأربعينيات من القرن الثامن عشر. حين شرع الإمام أحمد بن سعيد في إعادة بناء مؤسسات الدولة العمانية، بما في ذلك علاقاتها التجارية الدولية، مستفيداً من خبرته الشخصية الطويلة في مجال التجارة**

أدت الحروب التي شهدتها عُمان في تلك الفترة إلى اضطراب في علاقاتها الدولية، واستمر الحال كذلك إلى نهاية الأربعينيات من القرن الثامن عشر، حين شرع الإمام أحمد بن سعيد في إعادة بناء مؤسسات الدولة العُمانية، بما في ذلك علاقاتها التجارية الدولية، مستفيداً من خبرته الشخصية الطويلة في مجال التجارة. وفي ذلك الإطار أعاد بناء الأسطول البحري العُماني، من أجل الدفاع عن المناطق التي كانت خاضعة لعمان على سواحل الخليج العربي وشرق أفريقيا، وكذلك لتأمين الملاحة في المحيط الهندي وبحر العرب. وقد دشن الإمام أحمد فترته بتوقيع اتفاقية مع الفرس للجلاء عن صحار وبقية مناطق الباطنة، وذلك لم يبق لهم وجود في عُمان إلا في مسقط ومن أجل الضغط عليهم للخروج منها قام بتحويل التجارة إلى بركاء مما نتج عنه انخفاض كبير في عوائد مسقط من الرسوم الجمركية إلى درجة أن الفرس لم يستطيعوا تدبير المبالغ اللازمة لتأمين حاجاتهم اليومية مما اضطرهم إلى الرحيل عن المدينة.

فرض رسماً موحداً بنسبة ٦.٥ ٪ كما عمل على تقوية العلاقات التجارية مع أفغانستان عبر نهر الأنديس في باكستان الحالية. كذلك استمر في إقامة علاقات وثيقة مع حاكم ميسور، تيبو صاحب، فبالإضافة إلى افتتاح ممثلة لميسور في مسقط، فإن السيد حمد خفض الرسم الجمركي على الواردات من ميسور إلى ٦ ٪ فقط

### العلاقات الاقتصادية لعُمان في خضم التنافس الدولي

عند مجيء السيد سلطان بن أحمد إلى سدة الحكم سنة ١٧٩٢ تابع سياسة والده في إقامة علاقات حسنة مع أطراف مختلفة، وكما كان الحال دائماً كانت المصالح الاقتصادية والتجارية لعُمان أساس هذه العلاقات. لكنه مع نهاية القرن الثامن عشر بدأ التعامل السياسي في لعب دور أكبر وذلك في خضم التنافس الأنجلو-فرنسي في المنطقة. لاسهياً بعد وصول الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨م، حيث كتب نابليون بوناپرت رسالة إلى السيد سلطان بن أحمد يدعوه فيها إلى إقامة تحالف بين فرنسا وعُمان وميسور في مواجهة بريطانيا. وردا على ذلك بادرت بريطانيا عن طريق ممثل شركة الهند الشرقية الإنجليزية في بوشهر إلى توقيع اتفاقية مع السيد سلطان، وقد عرفت هذه الاتفاقية «بالقولنامه»، وذلك في سنة ١٧٩٨م وبعد حوالي سنتين أتبعتها باتفاقية أخرى عرفت «بالشرط نامه». ورغم أن الاتفاقيتين جاءتا في ظروف دولية غير مواتية فإن السيد سلطان كان حرصاً على استقلال عُمان وسيادتها وهو أمر كان يؤكد عليه في مراسلاته مع الإنجليز والفرنسيين. وظل كذلك إلى أن قتل في مياه الخليج عام ١٨٠٤م وهو عائد من البصرة إلى عُمان. وقد حققت تلك الاتفاقيتان للسيد سلطان بعض المصالح التجارية، حيث قام باستقلال بعض مناجم الملح في بندر عباس وتصديره إلى الهند، موفراً بذلك موارد مالية مهمة.

شهدت فترة حكم السيد سعيد بن سلطان التي استمرت خمسين عاماً تحديات جمة لاسيما في العشرين سنة الأولى. فبالإضافة إلى الخلافات في الداخل كانت منطقة الخليج العربي غير مستقرة حيث كان القواسم في رأس الفيجة ينافسون على الملاحه والتجارة في المنطقة. كما هاجم الوهابيون منطقة الظاهرة وسيطروا عليها لبعض الوقت،

أما بالنسبة للعلاقات مع القوى الأخرى، خاصة بريطانيا وفرنسا اللتين كانتا تنافسان على النفوذ في المنطقة، فقد بدأت العلاقات فاترة مع بريطانيا، وذلك لسببين أولهما دعمها للفرس أثناء غزوهم لعُمان وفانهمما دعمها للمزارع في معباسة عندما حاولوا الانفصال عن عُمان. لكن ومع تزايد التنافس الأنجلو-فرنسي على المنطقة، خاصة خلال فترة ما يعرف بحرب السنوات السبع (١٧٥٦-١٧٦٣م)، أثر الإمام أحمد البقاء على الحياد حفاظاً على استقلال عُمان. عمل الإمام أحمد على تقوية علاقات عُمان التجارية مع الجزر الفرنسية، أبيل دي فرانس، أو ما يعرف حالياً بموريشوس، حيث كانت عُمان تصدر إليها الحبوب والتمر والسكك والبن والملح، وتستورد منها السكر ومنتجات أخرى.

كما عرض الإمام استئناف التعاون الذي كان قائماً مع شركة الهند الشرقية الهولندية، وأقام علاقات وثيقة مع حيدر علي، نواب (أو سلطان) ميسور بالهند، وشمل ذلك ما يمكن وصفه بتحالف عسكري. وتم افتتاح مكتب لميسور في مسقط، عرف ببيت النواب. وعلاوة على ذلك أقام علاقات قوية مع العثمانيين، والتي على أساسها تدخل الأسطول العثماني لفتح الحصار الفارسي عن البصرة، والتزم العثمانيون بدفع مبلغ ظلوا يدفعونه لعُمان لسنتين طويلة عرفانا بالجميل.

وفي سنوات لاحقة طُور الإمام علاقاته مع شركة الهند الشرقية الإنجليزية، حيث سمح للشركة بتعيين ممثل لها في مسقط ثم بدأت العلاقات الأنجلو-عمانية في التطور تدريجياً، خاصة وأن لكليهما مصلحة في قمع القرصنة البحرية التي كانت تعيق الملاحة في الخليج. لكن تطور تلك العلاقة لم يكن على حساب علاقات عُمان مع منافسي بريطانيا، وتحديداً فرنسا وميسور، إذ قامت فرنسا في تلك الفترة بتعيين ممثل لها في مسقط، فكانت بذلك أول دولة أوروبية تتمتع بهذا الامتياز.

في منتصف الثمانينيات من القرن الثامن عشر الميلادي قام السيد حمد بن سعيد بتأسيس ما وصف بدولة تجارية في مسقط مستقلاً عن والده السيد سعيد بن أحمد. ومن أجل أن يستعيد لمسقط دورها التجاري قام بإدخال إصلاحات على النظام الجمركي وألغى التمييز للضريبي على التجار غير المسلمين الذي كان قد أدخل زمن الإمام أحمد، ويدل على ذلك

عند مجيء السيد سلطان بن أحمد إلى سدة الحكم سنة ١٧٩٢ تابع سياسة والده في إقامة علاقات حسنة مع أطراف مختلفة، وكما كان الحال دائماً كانت المصالح الاقتصادية والتجارية لعُمان أساس هذه العلاقات

وإضافة إلى ذلك كان الغرس يحاولون انتزاع بندر عباس من السيطرة العُمانية. وفي تلك الأثناء عمل السيد سعيد على توسيع نشاط الأسطول العماني وتقويته بضم عدد من السفن الحديثة إليه، ونتيجة لذلك أصبح الأسطول العماني ثاني أكبر أسطول في المحيط الهندي بعد الأسطول الإنجليزي.

خلال السنوات الأولى من فترة حكمه حاول فيها السيد سعيد بن سلطان إعادة بسط السيطرة العُمانية على الخليج العربي لكن الظروف الإقليمية والدولية لم تساعد فآثر بدلا من ذلك أن يركز جهوده على شرق أفريقيا حيث كان العُمانيون قد أقاموا علاقات تجارية هناك، ومنذ أوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر اتخذ السيد سعيد زنجبار عاصمة له. وفي تلك الفترة توسع النشاط التجاري والثقافي العماني في أفريقيا، فلم يقتصر على سواحلها الشرقية بل شمل مناطق أخرى مثل الكونغو ورواندا وبوروندي. كما أن السيد سعيد أقام علاقات حسنة مع محمد علي في مصر، ومع يحيى بن سرور شريف مكة. ويبدو أن العلاقات معهما كان بدافع مواجهة تنامي النشاط الوهابي في المنطقة.

وبصورة عامة يمكن القول أن عهد السيد سعيد بن سلطان قد شهد مرحلة جديدة في علاقات عُمان مع القوى الكبرى، فقد كانت عُمان ثاني دولة عربية تقيم علاقات مع الولايات المتحدة الأمريكية، حيث وقع الجانبان اتفاقية فيما بينهما سنة ١٨٣٣م والتي على أثرها بضع سنوات جاءت الرحلة الشهيرة لأحمد بن نعمان إلى نيويورك على السفينة سلطنة. ظلت العلاقات العُمانية الأمريكية طيبة حتى منتصف القرن التاسع عشر حين اضطرت بفعل بعض العوامل، إلا أن الاتفاقية بقيت سارية حتى عام ١٩٥٨م، وقد تضمنت امتيازات تجارية كثيرة أدت إلى نمو التجارة بين الجانبين حيث كانت عُمان وزنجبار تستوردان من أمريكا الملابس القطنية والبنادق والبارود والأدوات المنزلية، وتصدران إلى أمريكا التمر والقرنفل والعاج والتوابل.

كانت الاتفاقية مع أمريكا نموذج لاتفاقية مع بريطانيا وقعت سنة ١٨٣٩م وأخرى مع فرنسا وقعت سنة ١٨٤٤م. وقد ظلت هذه الاتفاقيات العلاقات العُمانية مع هذه الدول لاسيما مع بريطانيا لفترة طويلة من الزمن، وإن كان يتم إدخال بعض التعديلات عليها عندما كانت تجدد على فترات إلى انتهى العمل بها في منتصف الستينيات من القرن الماضي.

إنما كان اقتصاد عُمان ومنطقة الخليج العربي قد دخل عصره الذهبي، حسب وصف بعض المؤرخين، في منتصف القرن الثامن الميلادي، وذلك مع قيام الدولة العُمانية والدولة العباسية، ثم تراجع كما يرى هؤلاء المؤرخون ليدخل العصر الفضي مع مجيء الفزاة البرتغاليين في أوائل القرن السادس عشر، فإن اقتصاديات هذه المنطقة قد دخلت مرحلة عانت فيها تراجعاً كبيراً في عدد من الأنشطة، ويعود ذلك إلى سببين رئيسيين أولهما اختراع السفن البخارية في أوروبا وصولها إلى المنطقة مما شكل ضربة قاصمة للسفن الشراعية العُمانية التي لم تستطع منافسة هذا النوع من السفن الحديثة. وثاني هذين السببين التطور الذي حدث في صناعة الغزل والنسيج في أوروبا ووصول المنسوجات البريطانية عالية الجودة والرخيصة نسبياً إلى المنطقة، الأمر الذي قضى على الصناعات النسيجية ليس في عُمان وحسب بل في مناطق أخرى أيضاً مثل الهند. وقد أثر انهيار هذين القطاعين، اللذين كانا يشكلان محور الاقتصاد العماني في تلك الفترة، على قطاعات أخرى مثل بناء السفن وتجارة العبور والصناعات الحرفية الأخرى. ومن حينها دخل الاقتصاد العماني مرحلة الارتباط بالاقتصاد الرأسمالي الدولي.

بعد وفاة السيد سعيد بن سلطان في منتصف الخمسينيات من القرن التاسع عشر بدأ الخلاف يدب بين طرفي الإمبراطورية العُمانية في أفريقيا والجزيرة العربية، وقد انتهى الأمر بتقسيمها سنة ١٨٦١م. وبين الترتيبات التي تم الاتفاق عليها لتقسيم الإمبراطورية العُمانية أن تلقزم زنجبار بدفع مبلغ ٤٠ ألف قرش سنوياً لمصالح تعزيز موارد الدولة العُمانية، وهو ما تم بالفعل وظلت زنجبار ثم حكومة الهند البريطانية تدفعان لعُمان فترة طويلة من الزمن.

عانت الدولة العُمانية من جراء انفصال شرق أفريقيا وهيمنة المصالح الاستعمارية على المنطقة من مصاعب اقتصادية كبيرة. لكن ظروف الخنافس الاستعماري الأنجلو-فرنسي ساعد عُمان على البقاء دولة مستقلة، حيث تم التأكيد على استقلال عُمان بالبيان الفرنسي البريطاني الذي أصدرته الدولتان في مارس ١٨٦٢م والذي نص على أن لصحة بريطانيا وإمبراطور فرنسا يؤكدان على أهمية بقاء عُمان دولة مستقلة. غير أنه رغم هذا الاتفاق فقد استمر التنافس بين هاتين الدولتين على عُمان وظهر ذلك جلياً في الأزمة التي نشبت في أواخر القرن التاسع حول السفن العُمانية، ولم

نتفه تلك القضية إلا برفعها إلى محكمة العدل الدولية في لاهاي فيما بعد.

أدت التطورات السياسية والاقتصادية الدولية إلى زيادة معاناة الاقتصاد العماني فزادت مديونية الدولة إلى درجة غير مسبوقة، وقد ازدادت الأحوال سوءاً مع ظهور الأزمة النقدية الدولية في أوائل القرن التاسع عشر وانتهاء أسعار الفضة، وهو ما أدى إلى إغلاق دار سك النقود في الهند وخروج كميات كبيرة من الروبيات الهندية والعملة النحاسية (البيسة) من عُمان، لذلك قام السلطان فيصل بن تركي بإنشاء دار لسك البيسة النحاسية في مسقط من أجل التخفيف من تلك الأزمة. أدى تدهور الأوضاع في بعض مناطق شبه القارة الهندية وكذلك قيام الحرب في أفغانستان إلى إنعاش مسقط كسوق مهم لتصدير السلاح إلى تلك المناطق، إلا أن بريطانيا التي كانت تحارب في أفغانستان عملت على تقييد تجارة السلاح في مسقط، وذلك منذ عام ١٩١٢ مما أثر على اقتصاديات عُمان وحرَم خزينة الدولة من إيرادات مهمة، وقد حاولت بريطانيا التقليل من تلك الأضرار بدفع مبلغ ١٠ آلاف روبية سنوياً، وهو مبلغ بقيت تدفعه لعُمان حتى أواخر العشرينيات من القرن الماضي.

وبالإضافة إلى فرنسا وبريطانيا، دخلت ألمانيا كعنصر ثالث ينافس على الهيمنة على المنطقة، إلا أنه بينما كان التنافس الأنجلو-فرنسي ذا طابع إستراتيجي أي هدفه السيطرة على مناطق معينة لخدمة أهداف عسكرية خاصة لكل من الدولتين، فإن ألمانيا كانت تستهدف بالدرجة الأولى تحقيق مصالح اقتصادية، ولتحقيق ذلك طرح الألمان في أواخر القرن التاسع عشر فكرة إقامة خط قطار يربط بين برلين وبغداد، وتشير بعض المصادر إلى أن ألمانيا حاولت إيجاد نفوذ لها في عُمان عن طريق مستعمراتها الأفريقية، نتجانيقاً، مستغلة الأوضاع غير المستقرة التي سادت عُمان في أوائل القرن الماضي، غير أنه يبدو أن الحرب العالمية الأولى ومزمنة ألمانيا فيها حالت دون ذلك، فبقي النفوذ البريطاني هو السائد في المنطقة.

أثرت الأوضاع السياسية غير المستقرة في عُمان على علاقاتها الاقتصادية الدولية. وفي عام ١٩٢٠ توصلت الأطراف العمانية المتنافسة إلى الاتفاقية المعروفة باتفاقية السليم، التي بموجبها نشأ في عُمان ما يمكن وصفه بدولة واحدة ذات نظامين سياسيين، كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر بين الصين وهونغ كونغ، وقد استمر ذلك الوضع حتى

منتصف الخمسينيات من القرن الماضي. وعلى أثر اتفاقية السليم تم اتخاذ عدة خطوات لتحديث الدولة العمانية، منها إقامة نواة لجيش دائم وتأسيس مجلس للوزراء مكون من أربع وزارات هي الداخلية والعدل والشؤون الدينية والمالية، كما تم إعداد أول موازنة للحكومة، إلا أن العلاقات الاقتصادية الدولية لعُمان لم يطرأ عليها تطور يذكر، وفيما عدا الاتفاقيات السابقة، والتي انتهى بعضها، والتوقيع على اتفاق بهرن حول البريد في الثلاثينيات من القرن الماضي، فإن تلك العلاقات انحصرت في مبادلات تجارية بسيطة بين تجار في عُمان وبلدان أخرى في شبه القارة الهندية والخليج العربي وشرق إفريقيا، بالإضافة إلى اتفاقيات الامتياز التي وقعتها الحكومة مع بعض شركات النفط منذ عام ١٩٢٥م. أما الاتفاقيات التي وقعت خلال الحرب العالمية الثانية فقد كانت لخدمة أغراض عسكرية وإستراتيجية أكثر من كونها اتفاقيات اقتصادية. وقد استمر الحال كذلك حتى نهاية الستينيات حينما بدأ تصدير النفط فكان ذلك إيذاناً بمرحلة جديدة في العلاقات الاقتصادية الدولية لعُمان.

### خاتمة

لقرون عديدة شكلت العلاقات الاقتصادية عنصراً هاماً من عناصر بناء الدولة العُمانية. ورغم أن تلك العلاقات قد تآرجحت بين توسع وانكماش إلا أن عُمان بقيت في معظم الفترات قوة ملاحية وتجارية مهمة إذ لم تكن القوة الأهم في المنطقة. وامتداداً للنشاط الملاحى والتجاري الذي كانوا يمارسونه منذ ما قبل الإسلام، أسس العُمانيون في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي أسطولاً بحرياً عمل على تأمين طرق الملاحة وإنعاش التجارة البحرية في المنطقة. ومنذ ذلك التاريخ تطورت العلاقات الاقتصادية لعُمان وأخذت عدة أشكال من الاتفاقيات بين الدولة والقوى الأخرى، كما أنشأ التجار العُمانيون شبكة من العلاقات مع التجار في عدد من البلدان والمناطق. وكانت المصالح التجارية المتبادلة هي العنصر الرئيسي في تحديد مسار تلك العلاقات ومستواها. وعندما دخلت الدولة العمانية في عام ١٩٧٠م مرحلة جديدة أساسها عصريته وتحديث مؤسساتها والالتزام بمعايير العلاقات الدولية، تعدت تلك العلاقات الاتفاقيات والترتيبات الثنائية لتشمل إلى جانب ذلك الدخول في اتفاقيات إقليمية ودولية والانتساب إلى منظمات ومؤسسات عالمية.

موقع أدونيس

## في حركة الشعر العربي الحديث ونظريتها

محمد جمال باروت\*

المحدودة. وقد نهضت هذه التجارب في إطار ما سمي منذ مطلع القرن العشرين بالاستقطاب ما بين «الشعراء المحافظين والشعراء المعاصرين»، والذي كان وجهاً ثقافياً- شعرياً من وجوه استقطاب أشمل ما بين القديم والجديد. ولقد هزت هذه التجارب النموذج الشعري العربي الكلاسيكي الضابط لأصول القصيدة العربية في نظرية عمود الشعر، وأطلقت قلقاً نظرياً وإبداعياً مركباً نزع القداسة عنه، إلا أن تقويضه كنموذج معرفي أو أصولي تشكل أساساً في سياق تشكل النموذج الأصولي العربي أو علم الأصول في مجالات الفقه والكلام واللغة والبلاغة والشعر قد ارتبط على نحو محدد بأدونيس، فقد كان أدونيس أول من وضع إعادة النظر بالنموذج الشعري الكلاسيكي في سياق أوسع هو إعادة النظر بالنموذج الأصولي الذي يضبط أصول التفكير العربي نفسه. ومن هنا اكتسبت قضية تحويل نظرية عمود الشعر لأول مرة مع أدونيس مضموناً إبيستمولوجياً (معرفياً)، وحاول أن يضطلع في مجال تحديد مفهوم الشعر الحديث بنوع من دور الإبيستمولوجي أو الأصولي الذي اضطلع به واضعو نظرية عمود الشعر العربية.

\*\*\*

يعود ظهور أدونيس الشاب لأول مرة إلى القصائد التي نشرها في أواخر الأربعينيات في مجلة «القيثارة» التي كان يصدرها الشاعر السوري كمال فوري الشرايبي في مدينة اللاذقية على الساحل السوري. وقد استقبلت هذه القصائد يومئذ في بعض الأوساط الشعرية التحديثية المحلية التي

لا يمكن فهم موقع أدونيس في تطور الشعر العربي الحديث في القرن العشرين بمعزل عن فهم تطوره الشعري نفسه، إذ يكاد هذا التطور في بعض وجوهه أن يكون تطوراً لذلك الشعر برمته، فما من شاعر كان نظيره لتجربته الشعرية نفسها تنظيراً تكوينياً تأسيسياً لحساسيات شعرية حديثة بأكملها مثل أدونيس. ولقد تكون وعي أدونيس الشاب الثقافي- الشعري في مرحلة من أخطر مراحل تطور الشعر العربي في القرن العشرين، وهي مرحلة ما سمي في النصف الثاني من الأربعينيات بالشعر الحر الذي أدخل تمديلاً جزئياً على البنية الشعرية العربية لكنه كان تعديلاً جوهرياً وحاسماً، وقد استمد جوهريته من رهائياته المفتوحة التي سمحت بتعميقه وتجارزه. كانت طريقة الشعر الحر ثمرة نوعية للتجارب التحديثية أو العصرية التي تمت في النصف الأول من القرن العشرين بوجوهها الرومانتيكية والوجدانية والرمزية والبرناسية وحتى السورالية

\* ناقد من سوريا

تفكر بالشعر على طريقة الشباب الرومانتيكية المشوبة بالرمزية بوصفها قصائد «موغلة في الرمزية» (١). غير أن الحساسية الرمزية في قصائد أدونيس الشاب لم تكن وليدة الحساسية الرمزية الشائعة نسبياً في الحقل الثقافي - الشعري العربي التجديدي في الأربعينيات بقدر ما كانت مستمدة عفوية من جذوره النبوية الأولى في الطريقة الصوفية الجنبلائية (النصيرية أو العلوية) التي يلتقي فهمها الهيرمينوطيقي (التأويلي) للرمز المقدس في بعض وجوهه مع المفهوم الرمزي للرمز الديناميكي. إذ نشأ أدونيس في بيت ملائكي صوفي على تلك الطريقة، التي تبلورت كطريقة

شيعية مستقلة عن المجال الشيعي العام المعارض لسلطة الخلافة السنية المركزية، في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، إبان أزمة الإمامة الشيعية الناتجة عن غياب الإمام الشيعي الثاني عشر محمد بن الحسن العسكري «المهدي المنتظر» ودخوله فيما يسمى شيعياً بـ«عصر الغيبة الكبرى». وقد شكلت في إطار التأسيس المذهبي الإسلامي العام في فرق مذهبية نوعاً من طريقة هرطقية إسرارية أو باطنية خاصة تتخطى تفسير ظاهر النص القرآني إلى تأويله باطنياً في ضوء منهج عرفاني يستمد جذوره من الأفلوطينية المحدثة. كانت نظرية هذه الطريقة في المعرفة الإلهية تتخطى نظريتي الاتحاد والحوّل الصوفيتين معاً، وتقبّني نظرية التجلي، التي تلخص في أن العلاقة ما بين المعنى (الله) والصورة (المرئية البشرية التي يظهر فيها) هي علاقة تجلٍ، لا تكون فيه الصورة (وهي العرض

الزمانى الذي يتجلى فيه المعنى بصورة بشرية مرئية) مساوية للمعنى (وهو الجوهر غير الزمانى المزهّد)، بل دلالة لمعرفته ومكاناً لتجليه. فلا يمكن معرفة المعنى في ذاته بل في صورته التي يتخطاها، والتي ليست إلا صورة في الزمان. شكلت هذه الطريقة موضوع رسالة أدونيس الشاب - التي كتبها عام ١٩٥٤ للتخرج من الجامعة السورية، وجعل عنوانها «نظرية «الهو» بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري» (٢). وإذا كان الحلاج الذي مات في القرن الرابع الهجري معروفاً على نطاق واسع في تاريخ التصوف العام، فإن المكزون السنجاري الذي مات في القرن

السادس الهجري/ الثالث عشر الميلادي كان أقل شهرة منه، إلا أنه كان من مراجع الطريقة الجنبلائية وأعمدها وأمرائها، والذي تنحدر شجرة نسب أدونيس نفسه من صلبه، بغض النظر عن أسطورية هذا النسب أو فعليته، والذي هو في منظورنا نسب روحي. وما يهمنا من ذلك كله أن هذه النشأة الصوفية الملائكية المبكرة قد كانت مدخل اهتمام أدونيس بالصوفية العربية، ولعلها شكلت الجذر الدفين لصوفيته التي ستخرج من معطيات الحساسية الصوفية الحديثة في الشعر العربي الحديث. لم تكن صوفية أدونيس صوفية طرائقية أو مذهبية بل صوفية حداثوية فنية، وبكلام آخر لم تكن

صوفية مريد أو مؤمن تقليدي بل صوفية شاعر متوتر -إذا ما استخدمنا لغة ماكس فيبر جزئياً- ما بين أنهاء الشعرية الصوفية العميقة التي تنتمي إلى أقلية مذهبية إسلامية جبلية مهمشة وبين أنهاء الفولتيرية التبشيرية والراديكالية.

ربما عبر انتماء أدونيس المبكر إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي أسسه أنطون سعادة عام ١٩٣٣ عن تطلع أنهاء الفولتيرية إلى تعويض الوضعية الأقلوية المهمشة للمجموعة الثقافية التي ينحدر منها، إلى الاندماج الاجتماعي الأشمل مع بقية المجموعات الثقافية على أساس قومي علماني حديث. فلقد كان هذا الحزب أقرب إلى أخوية قومية نخوية انتلجنسوية منه إلى حزب سياسي تقليدي وكان كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري» لمؤسسه سعادة صاحب التأثير الأول والأكبر في أدونيس الشاب (٣). وإذا لم يكن سعادة هو الذي أطلق على

أدونيس هذا اللقب فإن تسمي أدونيس به كان متسقاً بشكل تام مع خياره القومي الاجتماعي. ولعل تعلق أدونيس المبكر بسعادة هو ما يفسر استعادته الأسطورية الكاريزمية له في قصيدته «قالت الأرض» (٤) (كتبها عامي ١٩٤٩-١٩٥٠ ونشرها في مجموعة مستقلة عام ١٩٥٤) التي كانت في رثاء سعادة الذي أعدم في عام ١٩٤٩ في محاكمة سورية في بيروت، ونلمح في هذه القصيدة معالم تموزية (انبعائية) أدونيس الأولى التي ستتكاثر مع تشكل القصيدة التموزية (الانبعائية) في الشعر العربي الحديث. كان جبراً إبراهيم جبراً أول من أطلق في دراسة له في مجلة شعر عام ١٩٥٨ مصطلح

### ولعلها شكلت الجذر

### الدفين لصوفيته

### التي ستخرج من

### معطيات الحساسية

### الصوفية الحديثة

### في الشعر العربي

### الحديث. لم تكن

### صوفية أدونيس

### صوفية طرائقية أو

### مذهبية بل صوفية

### ميتافيزيقية فنية،

### وبكلام آخر لم تكن

### صوفية مريد أو

### مؤمن تقليدي بل

### صوفية شاعر متوتر



«الشعراء التمزويين» على كل من أدونيس ويوسف الخال ويدر شاكر السياب وخليل حاوي وجبرا إبراهيم جبرا، ثم أصدر أسعد زروق كتابه «الأسطورة في الشعر المعاصر» (١٩٥٩) الذي حلل فيه إنتاج هؤلاء الشعراء، ورأى أنهم يشتركون بتصوير الحاضر «أرضاً خراباً» ماتت فيها القيم الإنسانية ومعالم الحضارة، ثم يلوحون بقم جديدة، ويرى الخمسة التمزويون أن بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلا بالموث الذي يعقبه البعث والخصب، أي بعث الإله أدونيس-تموز(٥). وإذا كانت قصيدة «الأرض اليباب» لإيلوت المصدر الأساسي في تموزية السياب وفي قصيدته التمزوية «أنشودة المطر» (١٩٥٤) فإن تموزية أدونيس تعود إلى تأثره بكتاب سعادة «الصراع الفكري في الأدب السوري» الذي دعا فيه الشعراء السوريين (القوميين) إلى إيجاد موصل «الاستمرار الفلسفي بين القديم السوري والجديد السوري القومي الاجتماعي» (٦). من هنا رأى أدونيس في عام ١٩٥٧ أنه «ليس بين قصيدتي وقصيدة خليل حاوي أي التقاء، وذلك لأن القصيدتين تنبعان من مصادر واحدة أطلقها في بلادنا عقائدياً أنطون سعادة، وحققها من ناحية استخدام الشعر شعراء في الغرب قبل خليل حاوي وقبلي، فليست مجهولة دعوة أنطون سعادة شعراء بلاده للعودة إلى أساطيرهم واستخدامها في نتاجهم، وذلك في كتابه الصراع الفكري في الأدب السوري» (٧) بل يقول أدونيس في مقدمة قصيدة «أرواد يا أميرة الوهم» «أعتمد في أسلوب هذه القصيدة كما اعتمدت في قصيدة «وحده الهأس» على الأسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين .. أمل في استخدام هذا الأسلوب من التعبير الشعري، أن أضع مع زملائي الشعراء الآخرين حجرة صغيرة في الجسر الذي يصلنا بجذورنا وبأضراسنا العالم» (٨). ولا يدع أدونيس أدنى مجال للشك في أنه يستلهم في هاتين القصيدتين دعوة سعادة إلى «ربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة» (٩)، بل إنه يستعيد أسطورة قتل البعل للخنين وملحمة البعل وعناة بشكل مقارب وحتى مطابق أحياناً لكيفية إيراد سعادة لهما في كتابه. غير أن هاتين القصيدتين «أرواد يا أميرة

الوهم» (١٠) (نشرها لاحقاً تحت عنوان «مرثية القرن الأول») و«وحده الهأس» (١١) (نشرها لاحقاً تحت عنوان «البعث والرماد») لا تستمدان أهميتهما من تعزيز الحساسية التمزوية (الانبعائية) في الشعر العربي الحديث وحسب، بل وأيضاً من تمثيلهما المكتمل لـ«القصيدة الطويلة» (الروائية أو الإشراقية)، ومن خاططهما ما بين إيقاعات الشعر الحر وقصيدة النثر، وبهذا المعنى شكلت هاتان القصيدتان-النصان حلقة مبركة في التمهيد لقصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً مستقلاً عن الأنواع الشعرية النثرية الأخرى التي سبقتها، وكشفنا مزايا أدونيس التأسيسية المبكرة في التجديد الإقاعي العربي وتخطي أشكاله السائدة يومئذ.

ليس مفارقة تبعاً لذلك أن يعرف أدونيس في الوسط الثقافي-الشعري بوصفه «شاعراً قومياً»، إذ كان محور استقبال قصيدة «قالت الأرض» إيديولوجياً-سياسياً وليس شعرياً. غير أن هذا الاشتهار سيقود تلقائياً إلى تهميش موقع أدونيس في خريطة التجديد الشعري المتمثلة يومئذ حول الشعر الحر وروماناتها المفتوحة، والتي كانت محكومة في الحفسينيات باستقطاب إيديولوجي سياسي حاد ما بين القوميين العرب الملتفين حول مجلة «الأداب» والماركسيين الملتفين حول مجلة «الثقافة الوطنية» والقوميين السوريين الذين لم تكن لهم مجلة أدبية خاصة بهم يومئذ. كانت مجلة «الأداب» التي تحولت إلى منبر تلك الطريقة، وطرحت النزاعات الأولى حول ريادتها قد نشرت لأدونيس قصيدة «الفراغ» (١٢) في عام ١٩٥٤ التي مثلت علامة نسبية في تطوره الشعري، وانطوت على بعض التجديد في شكل الشعر الحر، غير أنه لم يحظ في المقالة التي كتبها الناقد القومي العربي البارز شاكر مصطفى عن «الشعر والشعراء في سورية» في العدد الشهير الذي خصصته مجلة «الأداب» في عام ١٩٥٥ للشعر العربي المعاصر إلا بإشارة هامشية متفوتة بإبراز انتمائه إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي (١٣). كان هذا الحزب محكوماً في الخمسينيات بقيادة توتالتبارية ووطه في مأزق سياسية قاتلة، وأدخلته ما يمكننا تسميته بمرحلة «المحنة الكبرى» التي تعرض فيها إلى تحطيم

**ربما عبر اتتماء  
أدونيس المبكر إلى  
الحزب السوري  
القومي الاجتماعي  
الذي أسسه أنطون  
سعادة عام ١٩٣٢ عن  
تطلع أنه  
الفولتيرية إلى  
تمويض الوضعية  
الاقولية المهمشة  
للمجموعة الثقافية  
التي يتحدر منها،  
إلى الاندماج  
الاجتماعي الأشمل  
مع بقية المجموعات  
الثقافية على أساس  
قومي علماني  
حديث. فلقد كان  
هذا الحزب أقرب  
إلى أخوية قومية  
نخبوية انتلجنسوية  
منه إلى حزب  
سياسي تقليدي**

تنظيمي وسياسي متكامل في سورية. وقد نال أدونيس الشاب القومي الحيوي حصة قاسية من هذه المحنة، تمثلت بسجنه إبان تأديته الخدمة الإلزامية في الجيش السوري، وكتبت تحت وطأتها بعض القصائد مثل «مجنون بين الموتى» (١٤) (١٩٥٦). وقد أرغته هذه المحنة على الفرار من سورية إلى بيروت في أواخر ١٩٥٦/ أكتوبر ١٩٥٦ (١٥)، أي في اليوم نفسه الذي كان مقراً فيه للحزب أن يتصدر ما سمي في سورية بـ«المؤامرة الأمريكية»، والتي تزامنت ساعة صفرها مع العدوان الثلاثي على مصر. وربما نلح بعض ظلال هذه المرحلة في قصيدة «الصقر» (١٦). وفي بيروت حيث أرغم أدونيس الشاعر على الانزلال في المحيط العربي الضيق والمطوق، التقى بالشاعر اللبناني يوسف الخال الذي لفتت قصيدة «الفراغ» اهتمامه، ونقل هذا اللقاء حياة أدونيس الشاعر من ضفة إلى أخرى (١٧). إذ سيكون تأسيس مجلة شعر التي ستلعب دوراً حاسماً في تطور حركة الشعر العربي الحديث برمتها أحد أهم ثمراته

\*\*\*

شكلت مجلة شعر مدخل فاعلية أدونيس النظرية- الشعرية في تطور حركة الشعر الحديث. ولقد ساهم بتكوين هذه المجلة وتوجيهها بقدر ما ساهمت بتكوينه، إذ وضعته المجلة منذ عدها الأول في مطلع عام ١٩٥٧ في صلب حركة الشعر الحديث الناهضة بوصفه «طاقة شعرية كبيرة» «ستجعل منه ليس عنواناً على جيله من الشعراء العرب بل سترفعه إلى مستوى عالمي في عالم الشعر» (١٨)، وكان نشر مجموعته «قصائد أولى» (١٩٥٧) التي يؤرخ بها أدونيس أولى مجموعاته فاتحة إصداراتها الشعرية» ويكاد جزء أساسي من فاعلية هذه المجلة في تطور الشعر الحديث أن يكون جزءاً من فاعلية أدونيس القطبية فيها، واضطلاعه بدور منظرها الأساسي. ولعل إضافة العيفيات التي تشكلت في إطارها المجلة توضح إلى حد كبير دور أدونيس في تأسيسها واستمرارها، وتستمد هذه الإشارة أهميتها في منظور التاريخ الأدبي إذا ما عرفنا أن هذه الحيفيات لما تزال حتى اليوم محاطة بالقوموس أو بنوع من الصمت، مع أنه بات من المستحيل كتابة تاريخ الشعر العربي الحديث بمعزل

عن فاعلية المجلة وإشكالياتها التي تدخلت فيها تلك الحيفيات ذاتها.

تبدأ حكاية المجلة مع عودة الشاعر اللبناني يوسف الخال من نيويورك إلى بيروت في عام ١٩٥٦، وقبامه باتصالات تستهدف إصدار مجلة شعرية تعيد تأسيس حركة الشعر الحر على أساس مفهوم الخال للشعر الحديث، وتقوم بـ«بلورة» الحقل الثقافي-الشعري الحديث الذي تحكمه الإيديولوجيات المتصارعة و«تحريره» من سيطرتها، وتضطلع في الشعر العربي الحديث بما اضطلعت به مجلة «شعر»، التي كان يوجهها إيزرا باوند في الشعر الأمريكي. كان الخال الذي عرف بهوانه الشعري الأول «أغاني الحرية» (١٩٤٢) عضواً

سابقاً في الحزب السوري القومي الاجتماعي، وطرده سعادة منه في عام ١٩٤٨ بسبب نظراته الليبرالية الشخصية والوجودية (١٩)، إلا أنه وجد أن الإمكانية الفعلية لمشروعه في المحيط الانتلجنسوي الحيوي للحزب الذي كان يشاركه في الموقف من القومية العربية والماركسية. ومثل سائر الذين تربوا في هذا المحيط يومئذ لم يكن الخال معادياً لفكرة العروبة نفسها لكنه كان معادياً للقومية العربية، غير أن حدة الاستقطاب ما بين القوميين السوريين والعرب جعلت الحزب كله يبدو وكأنه ضد الانتماء العربي نفسه وليس ضد حركة القومية العربية. كان هذا المحيط متأسساً في إطار عمدة الثقافة والفنون الجميلة التي مثلت المكتب الثقافي المختص في الحزب. كان الدكتور سامي الخوري عميداً، والشاعر اللبناني هنري حاماتي ناموسه (سكرتيره) والشاعر أدونيس وكيله (٢٠)، وبحكم

تواري الخوري بسبب صدور حكم عليه بالإعدام كان أدونيس الشاب الذي وصل للثو إلى بيروت هو وجه العمدة. ولعل أدونيس قد استصدر في ضوء لقائه الأول مع الخال «من العميد الخوري قراراً بإعادة تشكيل الندوة الثقافية في الحزب، وفتحها أمام أعضاء سابقين في الحزب أو من خارجه» (٢١). فقد كان الخوري المرتاب بسياسة القيادة المسيطرة للحزب، والتي سيقف لاحقاً ضدها، قد رأى يومئذ على الأرجح لم شمل الحزب ومحيطه. وبهذا الشكل عاد الخال إلى المحيط الانتلجنسوي للحزب وإن لم يعد إلى عضويته.

**ومثل سائر الذين تربوا في هذا المحيط يومئذ لم يكن الخال معادياً لفكرة العروبة نفسها لكنه كان معادياً للقومية العربية، غير أن حدة الاستقطاب ما بين القوميين السوريين والعرب جعلت الحزب كله يبدو وكأنه ضد الانتماء العربي نفسه وليس ضد حركة القومية العربية**

ولقد تكون هذا المحيط أساساً بواسطة الحزب وأفكاره إلا أن كل شيء فيه كان يشير إلى أنه في طور التكون باستمرار. وبالتالي كان مفتوحاً بون أن يدرى بالضرورة على إشكاليات لم يتوقعها مسبقاً، ولم تكن إجاباته عنه متسقة. نصحت فكرة المجلة-الحركة التي شكلت حلم الحال ومعنى حياته كلها تبعاً لذلك في إطار «النوعية» أي بشكل ما في إطار الحزب، وافترض بها أن تؤمن مكاناً للشعراء «القوميين» يقابل منبر القوميين العرب في «الآداب» والماركسيين في «الثقافة الوطنية». كان هذان المنبران في سجل يومي حاد، وشكل إصدار المجلة تعقيداً فيه. وحكم

النفاذ كان معظم «العاملين والمساهمين» في المجلة من أعضاء الحزب (٢٢). إلا أن انفجار أزمة الحزب الشهيرة في عام ١٩٥٧ دفع الحال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلة كلياً عنه (٢٣). وربما إلى ترك أدونيس الحزب نفسه في عام ١٩٥٨ (٢٤). وكى نفهم أدونيس يومئذ فإنه كان حريصاً على أن يمثل لقب «الشاعر القومي» على طريقته والشاعر إطلاقاً في آن واحد. لقد كان لديه بدوره التزامه الذاتي، الذي يبدو فيه الخارج داخلياً، ولربما كان نشره لقصيدتي «أرواد يا أميرة الوهم» و«وحده اليأس» محاولة لإثبات ذلك، ولعله كان يفكر يومئذ بالمحيط القومي الاجتماعي بشكل أساسي. غير أنه كان في هاتين القصيدتين تحديداً قد كُتب عن أن يكون «شاعراً قومياً» بالمعنى الضيق للكلمة الذي شهرته به قصيدة «قالت الأرض». لا ريب أن أزمة الحزب كانت طبقة ذهبياً للحال كي يتحرر من أي ارتباك فوق الشعري نفسه، ولقد شاركه أدونيس الشاعر الشاب في هذه الرؤية. من دون أن

يتنكر للحزب، فلقد كانت لأدونيس الشاب طريقته في حل التناقضات من هنا تطورت فاعلية المجلة منذ البداية في فضاء نخبوي ليبرالي كان يتسق بشكل كامل مع الطبيعة النخبوية للحداثة نفسها التي تركز وفق أورتيغا إي غاسيت على «النخبة» التي اكتسبت وعياً جمالياً عالياً وخصوصاً. لقد كانت المجلة في أصلها مشروعاً حزبياً إلا أنها انطلقت للتو عنه وغدت «مستقلة». فلم يكن لها علاقة تمويلية بـ«المنظمة العالمية لحرية الثقافة» التي اتضحت لاحقاً أنها إحدى أجهزة المخابرات المركزية الأمريكية، غير أن منطلقاتها في «إبرة»

الحقل الثقافي-الشعري كانت تلتقي على نحو موضوعي ما معها، كما أن الخطاب المتوسطي الخاص فيها قد عرّضها لتهمة العلاقة مع ذوات المتوسطية المحركة سياسياً ومالياً، غير أن المساهمين في المجلة كانت لهم دعاوى مختلفة في هذه المتوسطية التي تتصل بأصولهم القومية-الاجتماعية، ونعني هنا متوسطية السوريين القوميين الاجتماعيين الذين استخدموا للمتوسطية كسلاح إيديولوجي استعلائي ضد الغرب نفسه، ينطلق من أن أصول الغرب نفسه تكمن في سورية. غير أن هذه المتوسطية قادت البعض في تجربة قلقة إلى أن تكون رؤية الحداثة عبر الغرب هي نفسها رؤية الحداثة

عبر العودة إلى الأصل. وشكل ذلك قسماً مشتركاً من الرؤية بين يوسف الحال وأدونيس الشاب. فلقد كان لأدونيس بحكم نشأته القومية الاجتماعية أسطوره عن الأصل المؤسس للتراث، الذي تتكثف جذوره في سورية، فمن هذه الجذور حسب أدونيس تنبع أصول الحضارة برمتها. لقد كان فهم أدونيس للعربية هنا هو فهم سعادة لها، ليس في ضوء القومية العربية بل في ضوء النظرية القومية-الاجتماعية التي تنطلق من مفهوم المجتمع-الامة، فيتشكل العالم العربي تبعاً لذلك من أربع أمم-مجتمعات هي: الهلال الخصيب وادي النيل والجزيرة العربية والمغرب العربي. ويشكل الهلال الخصيب الإطار الجغرافي-السياسي للامة السورية العربية المؤلفة من «سلاطين مديترانية وآرية» (٢٥) فليست سورية هنا «أمة شرقية، وليس لها نفسية شرقية بل هي أمة مديترانية، ولها نفسية التمدن الحديث الذي وضعت قواعده الأساسية في سورية» (٢٦) وشكلت «مصدر ثقافة البحر المتوسط» (٢٧) وأساس مدينته «التي شاركها فيها الإغريق فيما بعد» (٢٨). وبهذا المعنى كانت المجلة متصلة بروية الحزب الحضارية لتاريخ المنطقة وتنتمي منظومة الأنثروبولوجي بقدر ما كانت مستقلة عنه سياسياً وتنظيمياً.

لقد شارك شعراء آخرون مثل الشاعر السوري اللاجئ إلى بيروت نذير العظمة والشاعر اللبناني خليل حاوي بشكل فعال في تأسيس المجلة (٢٩)، إلا أن تصميمها المسبق والمنسق كمجلة-حركة يعود فعلياً إلى الحال وأدونيس الشاب، اللذين

## ١٠٢ منظور أولي كان

### تنظير أدونيس في

#### المقام الأساسي

#### تنظيراً لتجربته

#### الشعرية المتنوعة

#### والتجريبية نفسها،

#### إلا أن هذا التنظير

#### الكثيف بلغة المظاهر

#### المتسقة والمؤسسية

#### كان في الوقت نفسه

#### صياغة نوعي

#### الحركة الشعرية

#### الحديثة بنسبها

#### التي كانت نظريتها

#### ما زالت في طور

#### التكون

المجموعة العربية العامة .. تماماً مثلما آل إليه أمر اللاتينية التي تفرعت إلى إسبانية وإيطالية وفرنسية وبورتغالية» (٣٥). من هنا رأى أن المجلة- الحركة قد اصطدمت بهـ جدار اللغة فإما أن تخترقه أو أن تقع صريضة أمامه. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى» وتؤدي إلى الازدواجية بين «ما تكتب وبين ما نتكلم» (٣٦). كان هذا الخلاف حول قضية اللغة الدارجة في عمقه خلافاً حول مفهوم الهوية، إذ أخذ ينشأ في المجلة ما يمكن تسميته بموقفين تجذيري وحداثي. وقد مثل

أدونيس الموقف الأول. إذ أخذ يرى أنه «ليست مشكلة التجذير في الشعر حديثة العهد بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن» (٣٧) وأن الشاعر العربي «هو ضمن تراثه ومرتبطة به» لكنه «ارتباط التقابل والتوازن والتضاد» (٣٨) وحاول في ضوء جدليته عن التجاوز والاستمرار وتخطي المفهوم التقليدي المغلق للتراث أن ينشر في المجلة مختارات من الشعر العربي (صدرت لاحقاً تحت اسم «ديوان الشعر العربي») تطرح الحركة الشعرية الحديثة بهـ اعتبارها تطوراً نابعا من هذا التراث وحلقة من حلقاته» (٣٩)، في حين أخذ الموقف الحداثي يدعو ضمناً إلى انفصال هذه الحركة نهائياً عن التراث، ويعتبر الرجوع إليه -في إشارة ضمنية إلى توجهات أدونيس ومختاراته من الشعر العربي- «مرضاً نفسياً بل يمكن القول إنه عدو المعاصرة» (٤٠) أي الحداثة. وقد عكس الخلاف ما بين الموقفين خلافاً أعمق حول مفهوم الهوية التي سبق للمجلة أن اعتبرتها تكليفاً لـ «الأزمة التي نعانىها شعراً كما نعانىها وجوداً» (٤١). غير أن هذا الخلاف كان يعكس في الوقت نفسه تبلور موقفين في حركة الشعر الحديث داخل المجلة وخارجها من مسألة تحويل اللغة الشعرية. وهما الموقف الذي يقرب من «الواقعية اللغوية» في الحياة اليومية والموقف الذي يبحث عن الشعر في نوع من «لغة عليا» (رؤيوية). ولقد سبق لمجلة شعر أن طرحت منذ البيان الأول الذي ألفاه الخال في ٢٧ / ٢٤ يناير ١٩٥٧ ضرورة أن تعبر القصيدة الحديثة بهـ كلمات وعبارات حية بين الناس» (٤٢)، وكان هذا الطرح متسقاً إلى حد بعيد مع أطروحة إليوت الشائعة في الخمسينيات عن اقتراب لغة الشعر

ما لبثا بعد انفصال خليل حاوي المبكر عنها (٣٠) أن شكلا قطبيها الأساسيين. ومن هنا كشف أدونيس عن وعي مسبق بتصميم المجلة كي تكون «التجسيد الأعمق والأكمل» للحركة الشعرية الحديثة وقيادتها في «تحول وتطور خلاقين لا مثيل لهما» (٣١) في تاريخ الشعر العربي كله. ولقد عزز بروز أدونيس كمنظر أساسي للمجلة- الحركة محدودية كتابات الأعضاء المؤسسين الآخرين حول الموقف الشعري، والتي اقتصر معظمها على مقابلات وتعليقات ووجهات نظر

متفرقة (٣٢). إن النقد ليس منفصلاً عن النظرية لأنه يتضمنها بشكل ما، غير أن ذلك لا يغفل الفارق الأساسي ما بين الناقد والمنظر الأدبي (٣٣). وفي إطار ما نفهمه اليوم من هذا الفارق كان أدونيس منظرًا معنيًا بتحديد ماهية الشعر الحديث أكثر مما كان معنيًا بنقده النصي المباشر، فقلما يصدر حكماً على ما هو موجود، وإنما يحاول في الأغلب أن يتصور كيف يجب أن يكون الشعر، كيف تكون علاقته بالثورة، بالتراث، ما معنى التجديد، ما دور اللغة، كل ذلك في إطار التصور لما يجب أن يكون عليه «التكامل» الكلي، من خلال الرفض والتجديد المستمرين (٣٤). وفي منظور أولي كان تتنظير أدونيس في المقام الأساسي تنظيراً لتجربته الشعرية المتنوعة والتجريبية نفسها، إلا أن هذا التنظير المكثف بلغة المفاهيم المتسقة والمؤسسية كان في الوقت نفسه صياغة لوعي الحركة الشعرية الحديثة بنفسها التي كانت نظريتها مازالت في طور التكون.

كان قطب المجلة الخال وأدونيس مختلفين فنياً وفكرياً حول قضايا عديدة، وأدى تعقد هذا الخلاف في سياق التعقيدات الأخرى التي واجهت المجلة، ولا سيما مواجهتها الحادة مع مجلة «الأداب» إلى انفصال أدونيس عن المجلة عام ١٩٦٣ وهو ما ساهم بتوقفها في عام ١٩٦٤. ولعل الخلاف الأبرز ما بين القطبين قد تعقد حول الموقف من قضية اللغة الشعرية. فقد رأى الخال أن العربية- الأم قد تطورت مثل اللغة اللاتينية إلى أربع لغات عربية- دارجة هي لغات المشرق العربي (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربية، ووادي النيل والمغرب، وهذه الوحدات اللغوية الأربع تتصف كل واحدة منها بتراث خاص واستطراداً بلغة خاصة ضمن

**لقد كشف هذا**  
**الفصل الكبير، ما**  
**بين الواقعية**  
**اللغوية واللغة العليا**  
**الرؤيوية عن فهمين**  
**حديثين مختلفين**  
**للشعري. سيؤديان**  
**إلى تبلور بينيتين**  
**جماليتين- شعريتين**  
**مميزتين مازالتا**  
**مهيمنتين حتى**  
**اليوم على الشعر**  
**العربي الحديث،**  
**ويمكن تنميطهما**  
**بلغة الأمثلة أو**  
**التمثلية بلا نية ما**  
**أسميته منذ أواسط**  
**السبعينيات**  
**بالتقصيدة الشفوية**

من لغة الكلام الطبيعي الحي، والتي طورها محمد النويهي، ومع اقتراب لغة الشعر الحديث نفسها منذ بواكيرها الأولى في شعر نزار قباني في مطلع الأربعينيات من لغة الحياة اليومية، غير أن الواقعية اللغوية لم تتعد حدود تحويل القاموس الشعري الكلاسيكي والرومانتيكي إلى قاموس جديد يسمح بإدماج مفردات لغة الحياة اليومية في النسيج اللغوي- الشعري الجديد، ويكلام آخر لم تكن هذه الواقعية اللغوية بأي حال من الأحوال التخلي عن اللغة الفصحى إلى اللغة الدارجة. وقد تناغم أدونيس نفسه مع الواقعية اللغوية، وحاول أن يدخل بعض المفردات العامة في السياق الرويوي للغة الشعرية العليا، بل واخترق -جرباً على ما كان شائعاً في محيط الشعر الرمزي- بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى، مثل إدخاله (يا) على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخال (يا) على الاسم المعرف بأل مثل: بالجراح. فالعامية هي التي تستخدم «أل» بدلاً عن الأسماء الموصولة، كما تدخل (يا) الدندانية على «السأل» التي تضطلع بوظيفة الاسم الموصول، إلا أن تناغم أدونيس ظل محدوداً للغاية، ولم يهمن قط على لفته الشعرية، بل إنه حاول في شعره وتنظيره معاً أن يضع حداً فاصلاً ما بين الواقعية اللغوية وبين اللغة العليا الرويوية. ولعل هذا ما يفسر أن أدونيس لم يستطع لاحقاً أن يرى في لغة صلاح عبد الصبور التي تحاول استنفاد طاقات الواقعية اللغوية في الحياة اليومية، إلا لغة بسيطة أو مبسطة تنضوي في إطار القيم السائدة أو تحت اللغة حسب تعبيره، وليس لغة اللغة. ولعل وجهاً أساسياً من المشكلة قد أثر بمناسبة قصائد محمد الماغوط النثرية التي نشرتها مجلة شعر تحت عنوان «حزن في ضوء القمر» (١٩٥٩)، ثم مع قصائد شوقي أبي شقرا «ماء إلى حصان العائلة» (١٩٦٢)، إذ أثارت هذه القصائد التي كتبها الماغوط في سجنه في سورية على ورق دخان البياض، والتي كانت تشبه شكل الحر في توزيعها الخطي سؤالا عن ماهية قصيدة النثر. وقد بادر أدونيس بوصفها المنظر الأساسي للمجلة إلى تحديد هذه الماهية بالاستناد إلى كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيامنا» غير أنه حدد هذه الماهية ليس في ضوء قصائد الماغوط نفسها التي اعتبرت ضرباً من الشعر الحر وليس من قصيدة النثر، بل في ضوء مفهومه الرويوي للشعر الحديث، ورأى أن بنية قصيدة النثر

بنية إشرافية أي رويوية (٤٣)، مما كان لمضاعفاته أثر في انتشاق الماغوط عن المجلة ومهاجمتها بمقال قاس يصف يوسف الخال بـ «تشومي الشعر الحديث» (٤٤) مشجباً إياه بتشومي الكونفو الذي خان لومومبا أحد رموز ربيع ثورات التحرر الوطني في الستينيات. لقد حاول أدونيس منذ مقاله التأسيسي «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (صيف ١٩٥٩) أن يقف في مواجهة هذه الواقعية اللغوية داخل المجلة وخارجها. بل وحاول في شعره منذ «أغاني مهيار الدمشقي» (١٩٦٦) بشكل خاص، أن يقيم على حد تعبير سلمى الخضراء الجيوسي «الفواصل الكبرى» في اللغة الشعرية الحديثة بين ما نسميه بالواقعية اللغوية «البسيطة» واللغة العليا «المعقدة دلالياً»، وأن يقف حائلاً دون تسرب المحكية والعامية والتبسيط المفرط، كاشفاً عن افتتان بالغموض الرفيع، غدا صعب المنال في أيدي كثيرين ممن حاولوا محاكاة طريقته (٤٥). ولعل هذا ما يفسر أنه لم ير -لاحقاً- في الواقعية اللغوية في شعر صلاح عبد الصبور إلا لغة بسيطة مبسطة تنضوي في إطار القيم السائدة، أو لغة تحت اللغة على حد تعبيره.

لقد كشف هذا «الفواصل الكبرى» ما بين الواقعية اللغوية واللغة العليا الرويوية عن فهمين حديثين مختلفين للشعري، سويديان إلى تبلور بنتيتين جماليتين - شعريتين مميزتين مازالتا مهيمتين حتى اليوم على الشعر العربي الحديث، ويمكن تنميطهما بلغة الأمثلة أو النماذج في بنية ما أسماه منذ أواسط السبعينيات بالقصيدة الشفوية (٤٦) التي تبث عن الشعري في الاعتيادي واليومي وتقترب من جماليات نثر الحياة اليومية وتفصيلها وعوالمها المتناهية في الصغر وبين القصيدة-الرؤيا التي رشح أدونيس منذ أواسط الخمسينيات مصطلحها، وكان من أعظم مؤسسيها شعرياً وتنظيراً في تاريخ الشعر العربي الحديث. إذ وضع أدونيس القصيدة-الرؤيا في مواجهة ما سيعرف لاحقاً تحت اسم القصيدة الشفوية والتي كانت معالمها في مجلة شعر تتشكل حول شعر محمد الماغوط وشوقي أبو شقرا، ورأى أنها بأشكالها التي تقوم على «شعر الوقائع» أو «الجزئيات» أو «الشعر-الوقائع الصغيرة» أو «الشعر الوصف» «ضد الشعر بمعناه الجديد» (٤٧) في حين أن القصيدة-الرؤيا «ليست بسطاً أو عرضاً لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة

وتختلف هذه «الأنواع» الثلاثة ظاهرياً أو على مستوى البنية السطحية في حين أنها محكومة عميقاً أو على مستوى البنية العميقة بما يمكن تسميته بالشعر-الرؤيا. فالمفهوم الرؤيوي الحديث للشعر هو هنا النص المولّد الذي يحكم «أنواع» الشعرية. إن هيربرت ريد الذي كان أول من تأثر الطرح النقدي العربي في الخمسينيات بتمييزه ما بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، يحدد ماهية القصيدة القصيرة في كتابه الشكل في الشعر الحديث على الشكل التالي «الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي. عندما يسيطر الشكل على المحتوى (الفكرة أي عندما يمكن حصر المحتوى بدقة فكرية

واحدة واضحة البداية والنهاية، كان ترى في وحدة بنية). عندها يمكن القول إننا أمام القصيدة القصيرة. في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة أو التصور الفكري) معقداً جداً لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي، عندها يمكن القول إننا إزاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة» (٥١). يمكن القول في ضوء هذا التمييز إن القصيدة القصيرة عند أدونيس لا تختلف عن القصيدة الطويلة في الجوهر بل في الشكل، بل إن سلسلة القصائد القصيرة كما في «أغاني مهبّار الدمشقي» مثلاً ليست إلا إطاراً «مقطّعة» لقصيدة رؤيوية طويلة لكن يمكن القول بلغة كمال خير بك إن القصيدة القصيرة «المستقلة» في شعر أدونيس هي أقرب إلى القصيدة الومضة التي تنحصر في بيتين أو ثلاثة والتي يمكن لأدونيس أن يسميها بقصيدة البروق والحدوس في حين أن قصائده ونصوصه الطويلة هي أقرب إلى القصيدة المعقدة البناء» (٥٢). ولقد كشف على الشرع أن البنية الأساسية للقصيدة القصيرة عند أدونيس تقوم على «التأزم والانفراج» أي التحفز والتفريغ. وهذه الظاهرة تعني أن البيت الشعري الواحد أو المقطوعة الشعرية غالباً ما تتألف من تتشكل من تركيبين لغويين، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفزه وفي الثاني يتبع هذا الشعور بالتحفز (٥٣). فالبنية المولدة أو العميقة هنا واحدة وهي بنية الشعر-الرؤيا، مع أن هذه البنية تأخذ في القصيدة القصيرة عند

للانفعال - غضباً كان أو سروراً، فرحاً أو حزنًا، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا» (٤٨). كانت القصيدة-الرؤيا تطوراً وتمييزاً أدونيسياً لنوع «القصيدة الطويلة» الذي طرح مفهومه في منتصف الخمسينيات. وقد ارتبط طرح هذا النوع باسم عز الدين إسماعيل الذي ميزه في ضوء هيربرت ريد عن نوع القصيدة القصيرة. إن الفرق ما بين هذين النوعين وفق إسماعيل هو فرق في الجوهر أكثر منه في الطول. فالقصيدة القصيرة غنائية بسيطة «تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً» في حين أن القصيدة الطويلة التي رأى فيها إسماعيل

«التعبير أو النوع الشعري البديل» معقدة شكلياً ودلاليّاً وتقوم على حشد كبير من تلك الأشياء «الجاهزة» التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز كما تجد الحقيقة العلمية، إلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدراسي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والقيمة الإنسانية والمعرفة.. وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر في حاضر جديد وكأنه قد خلق خلقاً آخر. والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الأخرى (٤٩). ليست القصيدة الطويلة بهذا المعنى إلا ما سيطوره أدونيس ويميزه تحت اسم القصيدة-الرؤيا أو القصيدة-الكلمة المفتحة على احتمالات «نصية» جديدة تتجاوز النوع الأدبي نفسه. إن معالجة مشكلة القصيدتين القصيرة والطويلة لم تكن غائبة عن أدونيس المنظر والشاعر في أواخر الخمسينيات

والستينيات، غير أنه لم ينشغل نقدياً إلا بالقصيدة-الرؤيا (الطويلة) (٥٠). فقد كانت القصيدة القصيرة في الخمسينيات يحكم بنائها البسيط ووضوحها الدلالي الإيصالي المباشر نوعاً من «شعر الأغنية» أو «الانفعال» في فهم أدونيس للشعر. إلا أن أول إشارة له إلى القصيدة القصيرة ستدبر في عام ١٩٩٦ بمناسبة إصدار طبعة جديدة لأعماله الشعرية، حيث صنف هذه الأعمال في محور ثلاثي هو القصائد القصيرة والقصائد الطويلة والنصوص غير الموزونة.

**يكنّ الملوح المغربي  
هناج أنه يرى أن  
الرؤيا تنتقل معرفة  
داخلية مباشرة  
تتخطى المعرفة  
الفكرية أو  
الاجتماعية أو  
السياسية. إن  
الادراك الشعري  
للعالم إدراك حدسي،  
إذ ليس الحدس إلا  
الوظيفة المعرفية  
لرؤيا. من هنا تتميز  
الرؤيا بطبيعتها  
ميثاقية، ولا  
يمكن للغة الشعرية  
فيها إلا أن تكون لغة  
رؤيوية عليا**

أدونيس شكلاً «مكثفاً» في حين تأخذ في قصائده ونصوصه الطويلة شكلاً «ممتداً»، سواء كانت هذه النصوص موزونة أو نثرية. إذ تتميز هذه النصوص بقدرتها المدهشة على توليد إيقاعات جديدة يصعب فهمها في ضوء المعيار العروضي الكلاسيكي. ويصل ذلك الشكل «الممتد» في قصائد ونصوص أدونيس إلى حدود «النصية» التي تكسر النوعية الأدبية نفسها، والتي لا شك أن أدونيس منذ أواخر الستينيات هو أول مؤسس لها في الشعر العربي الحديث في إطار ما سماه في مجلة «مواقف» بـ«الكتابة الجديدة»، وحاول أن يطرحها بشكل جديد في «الكتاب» (٥٤) الذي يمثل مرحلة نوعية جديدة في كتابة أدونيس خصوصاً وفي الكتابة الشعرية العربية الحديثة عموماً.

\*\*\*

تقع تجارب أدونيس المتنوعة والمختلفة الأشكال تبعاً لذلك في فضاء القصيدة-الرؤيا. لقد استعمل الشعر العربي عموماً الرؤيا بطريقة أو أخرى، ويمكن تطبيق مفهومها عليه بسهولة، إذ أنها بكل بساطة جانب أساسي في أي استخدام فني «استعاري» للغة، ينقلها من دلالة المطابقة Denotation إلى دلالة الإيهام Connotation، غير أن أدونيس كان أول من ميز هذا الجانب منظومياً في بنية جمالية-شعرية متسقة إبداعياً ونظرياً ومستقلة عن الأنواع الشعرية الأخرى». ويمكن هذا التمييز التأسيسي ليس في إبراز أهمية عنصر الرؤيا في الشعر بل في أن الشعر لا يقوم أساساً إلا به، وقد كثف ذلك أدونيس منذ عام ١٩٥٩ بقوله إن «خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا» (٥٥). وقد امتلك هذا المفهوم طاقة استكشافية بمعنى أنه كان معنياً بإعادة تأسيس الشعر الحديث وتكوينه على أساس أنافقه. ولا ريب أن كلمة الرؤيا كانت من الكلمات-المفتاحية في مجلة شعر إلا أن أدونيس هو الذي أعطاها صيفيتها النظرية المفهومية المتسقة

أكسب أدونيس مفهوم الرؤيا مغزى متعالياً يتعدى حدود الوسائل التقنية أو حدود الصورة الفنية. ويعود ذلك إلى طرحة الحدائق الشعرية كإشكالية معرفية. من هنا رأى أن «الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقائية، تحس الأشياء

إحساساً عفوياً، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدرهما التصور. إن الشعر الحديث، من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الإنساني» (٥٦). يمكن الطرح المعرفي هنا في أنه يرى أن الرؤيا تنقل معرفة داخلية مباشرة تختلط المعرفة الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. إن الإدراك الشعري للعالم إدراك حديسي، إذ ليس الحدس إلا الوظيفة المعرفية للرؤيا. من هنا تتميز الرؤيا بطبيعية ميتافيزيقائية، ولا يمكن للغة الشعرية فيها إلا أن تكون لغة رؤيوية عليها ترى «في الكون ما تحببه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المبهود، أن نكتشف علائق خفية» (٥٧). إن مفهوم الصورة في البلاغة الكلاسيكية لا يستطيع أن يضيء الصورة الفنية الرؤيوية التي تختلف طبيعتها عن الصورة القديمة، فهذه الصورة بتعبير أدونيس «صورة تركيبية أو الصورة-الرمز» (٥٨)، إذ تقوض المعايير التقليدية البهانية لعلاقة المناسبة أو التقارب ما بين المشبه والمشبّه به، وتطلق نوعاً من صورة حلمية منفصلة من الضوابط المنطقية، ومنخلقة نهائياً عن الطرفين التقليديين المشبه والمشبّه به إلى أطراف أخرى مفاجئة، وتقيم علاقات جديدة ما بين الأشياء وهو ما يجده مهيمناً على الصورة الشعرية الأدونيسية. من هنا كان أدونيس من أوائل من أنشجوا مفهوم الصورة بمعناها الحديث اليوم كإيهام Connotation ، والذي يختلف عن معناه في البلاغة، ولكن في منظور أفلوطيني محدث معرفياً، و طرح بالتالي إشكاليات العلاقة ما بين الرؤية ونظرية المعرفة واللغة بشكل مركب. ويقترّب أدونيس منذ أواخر الخمسينيات مما نفهمه اليوم عن الفرق ما بين طيفتي المطابقة والإيهام في اللغة فيرى أن «لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر الجديد هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم نتعلم أن نقوله، ما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو أحد موضوعات الشعر الجديد. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة اللغة» و«يصحح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك ليس بفضل وجود اللغة كمفردات بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء» (٥٩). ومن هنا قلب أدونيس الأصول التعبيرية للصورة العربية نظرياً وشعرياً بل وحاول في شعره أن يطور استعمالات نحوية خاصة غير مألوقة تقليدياً. ويمكن حصرها هنا بـ

تقديم الحال على عاملها تقدماً كبيراً، والإتيان بالحال من غير عامل ظاهر، والتأخر بذكر الماخاطب، والتأخر بذكر العامل في شبه الجملة، وعطف كلمة متحركة على كلمة الغائبة الساكنة للوقف، والعطف على الخبر -أو على ما يتعلق به- بعد مجيء المبتدأ المؤخر، وتوالي الجمل من غير أدوات ربط كالعطف وغيره، وتوالي البدل، واستعمال ضمائر تعود إلى مجهول، وتباعد الفعل والفاعل، والفصل بين جواب الشرط وما عطف عليه بشرط آخر، وتوالي أشباه الجمل،

والاستغناء عن النقاط والفواصل، .. إلخ (٦٠) وقد تغلغلَت هذه الاستعمالات بعمق في اللغة الشعرية الحديثة، إذ تميّزت عبقرية أدونيس في أنه استحدثها في إطار متسق مع روح النحو العربي وخصائصه الأساسية

يمثل الرمز الديناميكي في إطار هذه النظرية الأدونيسية المتسقة للفصيدة- الرؤيا الركن الأساسي في الصورة الفنية أو الصورة-الرمز بتعبير أدونيس. يتجلى مفهوم هذه الصورة الأخيرة عبر تمييز أدونيس بين ما يمكننا تسميته بالرمز التعبيري والرمز الديناميكي فالرمز التعبيري حتى في شكله الرومانتيكي رمز نازل يكف فيه التمثيل الرمزي نفسه وينحدر إلينا من حقيقة سابقة وعليها في حين أن الرمز الديناميكي يتخطى العاصم ما بين «فوق» (الأفكار) و«تحت» (الصعيد المادي) (٦١). ولا ريب أن امتصاص أدونيس للأسس المعرفية للصورة الرمزية في الشعر الغربي قد لعب دوراً في تمييزه المبكر ما بين الرمز التعبيري والرمز الديناميكي، وهو ما جعل أدونيس ينجز المهمة التي افترض بالمدسة الرمزية العربية في الثلاثينيات والأربعينيات أن تتجزأ. إن الرمز الديناميكي أو الصورة-الرمز ليس تعبيراً عن

الحال بل تكويناً خالقاً له. تشبه حركة تكوينه للعالم الحركة التكوينية الإلهية للعالم بالكلمة أو الفعل. Verbe ويصوغ أدونيس ذلك بقوله «اللفة في شعرنا العربي القديم لغة تعبير، أعني لفة تكفي من الواقع ومن العالم بأن تصهما مساً عبيراً رفيقاً، ويجهد الشعر الجديد في أن يستبدل لفة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء لمجهرب عنه. بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة» (٦٢). يكتب

الشاعر هذا الخصائص التكوينية الإسرارية لفعل الخلق، إنه الشاعر-النبهي أو الشاعر الكوني. ولعل هذا ما يفسر أن اللغة الشعرية الأدونيسية هي لغة «ميتامورفوزية» بالمعنى الأفلوطيني المحدث، أي لغة تحولات داخلية أو تناسخات وتقمصات لانتهائية، يكون فيها الشعر «نوعاً من السحر لأنه يهدف إلى أن يجعل ما يقلت من الإدراك العقلي مدركا» (٦٣)، أي جعل اللامرئي مرئياً، يتخطى الشعر تبعاً لذلك الواقعية والمثالية إلى نوع من عالم روحي أسمي بالكون. يؤسس

أدونيس نظريته لهذه اللغة الشعرية العليا على نظرية معرفية صوفية أشمل إذ يفد توحيد هذه اللغة ما بين المحسوس المرئي المعلوم الظاهر وبين المجرى اللامرئي المجهول الباطن أو الخفي نوعاً من حل للعلاقة ما بين المعنى (الله أو اللامرئي) والصورة (الإنسان أو المرئي) في النظرية الصوفية العربية-الإسلامية. تنهض الصورة كشفاً إشراقياً عن معنى مطلق يتخطاها، وحين تقبص على «اللامرئي» أي على المعنى أو «الله» أو المطلق أو العالم فإنها تقبص على صورته وليس عليه بحد ذاته فهي (أي الصورة) هو (أي المعنى) وليس هو (أي المعنى) هي (أي الصورة)، أو ما تكفنه الصيغة الصوفية العربية-الإسلامية العرفانية. هي هو وليس هو هي. يكون المعنى لانهائياً ومطلقاً

• • •

لعل هذا ما يفسر إلى حد بعيد أن شعر أدونيس هو شعر صوفي حديث، بمعنى أن المستوى الصوفي الحديث يحكم كل مستوياته الأخرى ويهيمن عليها، ونعني بالصوفية الحديثة هنا موقفاً معرفياً من العالم، فإذا ما نزعنا «المعنى» عن الدين بمفهومه الطقسي التقليدي فإنه لن يكون سوى العالم، ويمكن جوهر صفة الحديثة في الصوفية الحديثة في هذا النزاع، إذ تتخطى لغة الاتصال ما بين البشر إلى لغة الاتصال مع العالم، ويعني ذلك إدراك الموقع النسبي للأرض في العالم. بكلام آخر يدرج أدونيس نظريته الصوفية الحديثة في إطار نظرية عامة للثقافة تطرح الشعر ليس بوصفه طريقة تعبير بل بوصفه طريقة معرفة تتخطى «عقلانية العلم الباردة» إلى «حقائق أسمي إنسانياً وأعظم من حقائق العلم» (٦٤).

**ويرى في ضوء مفاهيم  
إبيستمولوجية  
تستحي مفاهيم  
الحركة  
الإبيستمولوجية  
المعاصرة، أن العالم لا  
يقوم على التراب  
المستل، الواحد،  
المتكامل، المنتهي بل  
على النقط،  
المتشاك، الكثير،  
المتحول، اللامنتهي،  
وهي مفاهيم تقضي  
إلى تغيير مفهوم  
العالم نفسه، وتقرض  
تغييراً جوهرياً في  
مفهوم الشعري نفسه،  
من حيث أن لغة الشعر  
عند أدونيس هي لغة  
التواصل العليا مع  
العالم، لغة العالم**



ويواصل أدونيس هنا مبدئياً ما طرحه منذ مقاله التأسيسي «محاولة في تعريف الشعر الحديث» في أواخر الخمسينيات حول الشعر كـ «نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم» (٦٥)، إلا أنه يطور ذلك هنا ضمناً في ضوء مفاهيم النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت عموماً ومفهوم جدل السلب عند أدورنو خصوصاً، والذي يتكثف بالنقد الجذري للعقل التمثالي (الهيجلي) والعقل الأداتي (الوضعي). وبهذا المعنى يطور الصوفية بوصفها موقفاً معرفياً على أسس حديثة، إذ يقدو الشعر لديه ضرورة أنطولوجية للتححرر من أسر العقل الأداتي المسيطر، الذي جسد سيطرة المفهوم العقلي أو العقلاني للعقل في شكل تقني مؤسساتي سلطوي شامل. من هنا يرى أن الشعر هو «الطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التقنية الحديثة وعقلانيتها الآلية. ولئن كانت التقنية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهية الخاصة عبر الطبيعة» (٦٦) و«يبقي الإنسان مفتوحاً فيما وراء الظاهر التقني العقلاني، على الغيب-الباطن، على المجهول اللانهائي» في «حركة شاملة تتخطى آلية التقدم، التقني، الهيداية، وتحتضن المجهول المتحرك» (٦٧). وهو يميز هذا العقل الجمالي المضاد للعقلين التمثالي والأداتي على أساس صوفي حديث يضرب جذوره في الإشراقية الصوفية-العربية الإسلامية، ويرى أن شعرية الشعر الغربي العظيم المضادة لهذين العقلين «تتصل بفصائص مشرقية، النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائية، التخيل، اللانهائية، الجاطن، أو سواره الواقع، الانخراط، الإشراق، الشطح، الكشف...» ويرى تبعاً لذلك أن الحدائق التي تشكل القصيدة-الرؤيا مضمونها الأساسي «شرقية البنابيع. إنها نوع من شرقنة الغرب» (٦٨). يحاول في ذلك أن يتخطى مقنونة الغرب/ الشرق الاستشراقية، إلا أنه يقع فريسة منطقاً حين يخصص «الفكر الغربي» في أفق المادة والفكر الشرقي» في أفق الخيال (٦٩). هل نكون إزاء نوع من شرقنة الذات أو استبطان تميمات الآخر لها؟ يكشف ذلك عن تعقيدات نظرية أدونيس الشعرية أو تعديداً عن تعقيدات الوعي الثقافي الذي يحكمها، إلا أن مضمونها الأساسي الذي يربط ما بين الصوفية الحديثة وبين نقد العقل الأداتي يتجلى في أنه إذا

كان الوعي الثقافي الأدونيسي في أواخر الخمسينيات والاستينات قد صدر نسبياً عن مفهوم حدائقي للحدائق، أو عن مفهوم فيثيقي لها يقوم على عبادة الجديد من أجل الجديد، فإن نظريته تقع هنا في إطار نقد الحدائق عموماً، والحدائق الشعرية العربية خصوصاً. وقد ركز نقده لهذه الأخيرة في خمسة أوهام حدائشوية، شكلت معيار فهمها للحدائق، وهي أوهام الرمنية أو المعاصرة، والاختلاف عن القديم، والمماثلة مع الشعر الغربي، ولتشكيل النظري التقني، والاستحداث المضموني (٧٠). وهي في رمتها أوهام تقنية، تصدر عن مستوى معين من مستويات فهم أداتي للشعر، وتضوي في إطار حدائق «متأرجحة»، أي أنها دخلت وفق أدونيس في «التاريخ وصارت جزءاً منه، وهذا يعني أن المفهوم الذي أفصح عنها، أصبح قديماً» أي أن «الحدائق بصفتها أساساً مفهوماً يعارض القديم قد انتهت، فالصديت شعرية، لم يعد نقياً للقديم، شعرية» (٧١) إلا على نحو زمني، بهذا المعنى يطرح أدونيس الشعر فيها وراء «الحدائق» والقديم، ويرى في ضوء مفاهيم إبيستمولوجية تستوحي مفاهيم الحركة الإبيستمولوجية المعاصرة، أن العالم لا يقوم على المقاربات المتسلسل، الواحد، المكتمل، المنتمي بل على المنقطع، المتشاك، الكثير، المتحول، اللانتهائي. وهي مفاهيم تقضي إلى تغيير مفهوم العالم نفسه، وتفرض تغييراً جوهرياً في مفهوم الشعرية نفسه، من حيث أن لغة الشعر عند أدونيس هي لغة التواصل العليا مع العالم: لغة العالم.

### الهوامش

- (١) أدونيس، ما أتت أبها الوقت، سورة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص ٩٥.
- (٢) أدونيس، نظرية «الوهوم» بين حسين بن منصور الحلاج والمكرن السجاري، مجلة آفاق، العدد الثاني، خريف ١٩٥٨، بيروت وحول حضور هذه النظرية في أعمال أدونيس اللاحقة من دون تعديدها بطريقة صوفية صريحة انظر أدونيس، الصوفية والسرورية، دار الساقي، ١٨، بيروت ١٩٩٢، ص ١٤٦-١٥٤.
- (٣) حول تحليل هذا الكتاب وأثره في أدونيس خصوصاً ومجلة شعر عموماً انظر محمد جمال باروت، الحدائق الأولى، اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، الشارقة، ١٩٩٩، ص ١٢٠-١٢٥ ومحمد جمال باروت، سعادة وحركة الشعر الحديث، ندوة سعادة، الشارقة، لبنان ١٩٩٩، قارن مع أدونيس، ما أتت أبها الوقت، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٧.
- (٤) أدونيس، قائل الأرض، ط١، المطبعة اللبنانية، دمشق، آذار (مارس) ١٩٥٤ (تقديم سعيد نقي الدين).
- (٥) أسعد زروك، الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات أمّاق، بيروت ١٩٥٩، قارن مع جبرائيل جبرائيل شعر ٨/ ص ١٩٥٨، ص ٥٧.
- (٦) أنطوان سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، منشورات عمدة الثقافة في حزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت ١٩٧٨، ص ٦٢.

(٣٧) أدونيس، الشعر العربي ومشكلات التشديد، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦. وقد نشره في شعر، عدد ٢٩، شتاء ١٩٦٢

(٣٨) المصدر السابق، ص ٥٣

(٣٩) شعر ١٥، ١٩٦٠، ص ٩٢

(٤٠) محي الدين محمد، شعر ٢٩، ١٩٦٢، ص ٥ (افتتاحية للعدد)

(٤١) شعر ١١، ١٩٥٩، ص ٥-٤

(٤٢) قارن مع خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٦٨-٦٩

(٤٣) أدونيس، في قصيدة النثر، شعر ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٥

(٤٤) الماعوق، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة العاشرة، ٢٤ ١٩٦٢، ص ٥٩

(٤٥) سلمى الخضراء الجيوسي، الحدائق في الشعر العربي المعاصر، الاتحاد، دمشق ٣ فبراير ٢٠٠٠

(٤٦) حول بدايات طرح هذا المفهوم في سورية في إطار تنكيك أطروحات مجلة، انظر محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢، ص ٩٠-١٢٧. وحول تطويره انظر الكتاب نفسه، عالم الإنسان الصغير، مجلة الفكر الديمقراطي، عدد ٢، صيف ١٩٨٨، ص ١١٥-١٨٩

(٤٧) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص ١٢ و ٢٧

(٤٨) المصدر السابق، ص ٢٧

(٤٩) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر لشبابه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ٣، بيروت ١٩٨١، ص ٢٤٣-٢٥١

(٥٠) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧، ص ٥٤

(٥١) المصدر السابق، ص ٥١-٥٢. قارن مع إسماعيل، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٦-٢٤٧

(٥٢) خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٧

(٥٣) انظر طبعات ذلك عند أحمد سامي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار الساكن للتراث، دمشق ١٩٧٨، ص ٢٤١-٢٤٩

(٦١) ج. روبرت بارث اليسوعي، الفيلال الرمزي: كوليريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى المالكوب، مراجعة خليفة عيسى الغرابي، معهد الإنماء العربي والهيئة القومية للبحث العلمي، بيروت، طرابلس ١٩٩٠، ص ١٩

(٦٢) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص ١٩

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢٠

(٦٤) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥، ص ١٠٤

(٦٥) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص ١٠

(٦٦) أدونيس، الشعرية العربية، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٦

(٦٧) المصدر السابق، ص ١٠٧

(٦٨) أدونيس، فاتحة نهايات القرن، دار العودة، ١٤، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٣٤

(٦٩) أدونيس، الشعرية العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣١

(٧٠) المصدر السابق، ص ٩٣-٩٥. قارن مع فاتحة نهايات القرن، مصدر سبق ذكره، ص ٣١٣-٣١٦

(٧١) أدونيس، الشعرية العربية، المصدر السابق، ص ١٠٧-١٠٨

(٧) أدونيس، المحلة، أيلول (سبتمبر) ١٩٥٧، أورد مروان فارس، مقالات في المنهج، منشورات فكر، بيروت ١٩٨٠، ص ١٤٠-١٤١

(٨) أدونيس، شعر ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٧-٨

(٩) سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، مصدر سبق ذكره، ص ٦٢

(١٠) أدونيس، مرتبة القرن الأول، الأعمال الشعرية، ج ٣، دار المدى، دمشق ١٩٩٦، ص ٢٧-٣٦

(١١) أدونيس، البعث والرماد، المصدر السابق، ج ٢، ص ٦٥-٨٤

(١٢) أدونيس، التفرغ، المصدر السابق، ج ٢، ص ١٢-٢١

(١٣) شاكر مصطفى، الشعر والشعر في سورية، مجلة الآداب، عدد ١، كانون الثاني ١٩٥٥، ص ١٢٤

(١٤) أدونيس، الأعمال الشعرية، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٣٥-٤٨

(١٥) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠

(١٦) أدونيس، الصفر، الأعمال الشعرية، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٨٥-١٢٢

(١٧) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦

(١٨) شعر ١، ١٩٥٧، ص ١٠٩

(١٩) أنطون سعادة، النظام الجديد، الحلقة الخامسة عشرة، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية، شباط ١٩٥١، ص ٨٨-٨٩ ويحدد سعادة بنظرات برنابايك وكيركفارد، قارن مع عادل صاهر، المجتمع والإنسان، دراسة في فلسفة أنطون سعادة الاجتماعية، منشورات مولف، ط ١، ١٩٨٠، ص ٨٧-٨٨

(٢٠) شهادة هنري حسانتي، ندوة سعادة، أدونيس، مصدر سبق ذكره (ندوة)

(٢١) المصدر السابق

(٢٢) يوسف الخال، شعر ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ١٣٦

(٢٣) حسانتي، مصدر سبق ذكره

(٢٤) شعر ٢٢، ربيع ١٩٦٢، ص ٩

(٢٥) أنطون سعادة، النظام الجديد، ج ٢، دمشق، حزيران (يونيو) ١٩٥٠، ص ٥٢-٥٣

(٢٦) المصدر السابق، ص ٢١-٢٢

(٢٧) المصدر السابق، ج ٨، ص ١٩

(٢٨) المصدر السابق، الصفحة ذاتها

(٢٩) كمال خير بك، حركة العمالة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإحار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار للشرق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٦٢ ويرى خير بك أن «يوسف الخال» أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة، هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية»

(٣٠) لقد ساهم حاوي في تأسيس المجلة إبان تأليفه مع قيادة الحزب. إلا أن انفصاله عنها يعود في حال يظل في تقديرنا إلى أسباب شخصية تتصل بطبيعته البسيكولوجية العادة، واعتداده بقطبيته في أي عمل، وسيفهم من معركة الأدب/شعر اللاهقة إلى جيده الأدب، ويظهر وحدة الهلال الفصبي القومية الاجتماعية باسم العربية. وكان يطور في ذلك الطور العربي للهلال الفصبي إلى طور أساسي بشكل محور هويته

(٣١) أدونيس، الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، بيروت ١٩٧٢، ص ٢٧. نشرها في شعر ١١، صيف ١٩٥٩، تحت عنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث»

(٣٢) خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٧٢

(٣٣) حول ذلك انظر تميميز أوستن واينز وريشه وهليك، نظرية الأب، ترجمة عبد الله صبيح، مراجعة الدكتور صمام الخليل، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢، ص ٤٧

(٣٤) إحصان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٨، ص ٣٠-٣١

(٣٥) عبر الخال لاحقاً عن ذلك في حوار مع أحمد فريجات الكفاح للعربي، ص ١٤ / ١١ / ١٩٨٣

(٣٦) يوسف الخال، الجبان، شعر، العدد الأخير، صيف-خريف ١٩٦٤، ص ٧-٨

# تحولات المقدس

محمد أركون

ترجمة: كامل يوسف حسين \*

ادراك المفاهيم المجردة، مثل «المقدس» والطريقة التي توظف بها، وأود كذلك أن أشدد على الفكرة القائلة إن طبيعة ما يعتبر مقدساً في أي مجتمع تعد هي ذاتها موضوعاً للتغير.

تماماً كالبهجة والمعبود والكنيسة، فإن المسجد كمكان للعبادة هو مبنى يحتاز مضاء ينظر إليه المؤمنون على انه مقدس ومميز عن العناصر الدنيوية المحيطة به، وأنه بفضل وضعيته الطاهرة يمكن أن يوسع نطاق معنى كلمات المؤمن وأفعاله خلال وجوده هناك. وإذا تم إحداث أي تغيير في المفهوم التقليدي للمسجد وطابعه المقدس فإن الوظيفة الأساسية للمسجد تشوه، ولهذا السبب فإن تصميم المبنى وأشكاله وسماته الخاصة، بما في ذلك القبّة، المئذنة، المحراب والمنبر يعاد إنشاؤها عادة وفقاً للتصور المعماري المألوف الذي ترسخ في أذهان الأفراد كنتيجة للتكرار المستمر عبر القرون.

شأن الاعمال الصريحة المرتبطة بأي دين، منحت المساجد تقليدياً بؤرة مركزية للجماعات المقيمة في المدن والقرى. ومثلت مثل هذه المباني بالنسبة للمؤمنين ديمومة القيم التي يضمناها حضور قدسي في مكان العبادة. والجانب النفسي لمكان العبادة الذي يشمل الذاكرة، والأفكار المستوعبة والمشاعر الفردية والجماعية على السواء لا يؤخذ غالباً في الاعتبار بصورة كاملة من قبل المؤرخين، على الرغم من أنه عنصر ثري ومركب ومهم من عناصر التاريخ، وفي حالة

قصد بالعنوان الذي اخترناه هنا طرح فكرة الاستخدامات والمعاني الأخذة في التغير للمسجد في المجتمعات الإسلامية المعاصرة، وعلى الرغم من أن المؤمن عندما يكون في المسجد قد يتوقع أن يكون على اتصال مباشر مع المقدس، فإنه يجد نفسه عملياً مواجهاً بتجليات لاستخدامات متغيرة لدار العبادة، تفرقت في الطبيعة غير الدينية، التي قد يجد من المتعذر عليه أن يتفهمها ويرتبط بها. والتحليل المطروح هنا هو محاولة لإيجاد فهم أفضل للمجتمعات الإسلامية المعاصرة وعلاقتها بالمسجد. والرأي الذي أجادل بشأنه وأؤمن به هو أن تاريخ المسجد بأسره ينبغي أن يعاد النظر فيه ويفسر من جديد، مع إشارة خاصة إلى الأشكال والتصميمات وكذلك الأنساق المسيحيولوجية (أي العلامات والرموز التي يستخدمها أعضاء أي مجموعة اجتماعية لإيصال القيم المشتركة) التي تحدد

\* كاتب ومترجم من مصر

الراهن في الدراسات الاسلامية يعيل الى أن يكون أكثر اهتماماً بتحليل وتفسير المصادر النصية منه بالمعاني والقيم المرتبطة بالمسجد. وتمس الحاجة الى تقويم نقدي لهذا الأخير، لأن كل مجتمع اسلامي يواجه أزمة عامة في تفسير معنى الموروث من التقاليد الاسلامية والتاريخ الغابر، وكنتيجة لذلك فإن وظائف المسجد واستخداماته اليوم لأغراض أخرى غير العبادة تكشف - عن برهان - عن انكسار في العلاقة المقبولة تقليدياً بين المؤمن الفرد ومكان صلاته.

### تقويم تاريخي

في أي محاولة لتحديد دور المسجد وفهمه، من الضروري الأخذ في الاعتبار الوضع الذي ساد في المدينة خلال حياة الرسول صلى الله عليه وسلم. وكما هي الحال بالنسبة لأي دين جديد، فإن مسألة «المقدس» وضعه المعرفي والطقوسي كانت قضية لها أهميتها في السنوات الأولى للإسلام. ونظر إلى القيام ببناء مسجد للجماعة الاسلامية الناشئة في المدينة على أنه إيلاء سياسية ودينية معاً. ويشير القرآن الكريم إشارة صريحة الى مجموعة منافسة اتخذت لنفسها مكاناً للعبادة لمنافسة المسجد «الحق» الذي شيده الرسول صلى الله عليه وسلم. وتحجّج أي حركة دينية في مرحلة نشأتها لتكريس أماكنها، مبانيها، طقوسها، أعرافها، وأنماط أزيائها، لتوفير هوية مميزة للجماعة الجديدة مختلفة على نحو جلي عن كل ما حولها، وبصفة خاصة عن أولئك الذين يقيمون في المكان نفسه ويستخدمون الرموز نفسها، والمصادر النصية والمفاهيم عينها، وهو ما انطبق بالفعل على اليهود والمسيحيين الذين كانوا مستقرين في المدينة قبل عام ٦٢٢ ميلادية. وتشمل الأمثلة على التغيرات التي تم ادخالها في السنوات المبكرة من عمر الإسلام التحول باتجاه القبلة من بيت المقدس الى مكة واختيار الجمعة يوماً للمسلمين، بعد أن اختار اليهود السبت، واختار المسيحيون الأحد.

يعتمد تحقيق الهدف المتمثل في اكتساب القبول واسع النطاق لمفهوم معين للمقدس يحرز السلطة الدينية والقوة السياسية - يعتمد بصورة أكبر على الفهم السائد

المسجد، وإلى جانب المواقف التقليدية والراسخة للمؤمنين حيال ما يعتبرون مقدساً، فإن هناك مناهجاً حديثاً في الاقتراب من معنى «المقدس» يقوم على المنطق، ويكشف الجوانب والتغيرات التي تظل عvisية على فهم أولئك الذين يقوم إيمانهم على أساس اليقين الذي يأتيه التشكك من أي منفذ وحده، فالحيار، إذن، في دراسة مكان المسجد في المجتمع الاسلامي هو خيار ينحصر بين قبول وجهة نظر المؤمنين المرتبطة بالتقاليد. وهي وجهة نظر تكرر ما ينظرون إليه على أنه «مقدس». أو محاولة تحليل المدرجات والمعتقدات بوضعها في منظورها التاريخي، السوسيولوجي، الانثروبولوجي والنفس.

وفي إطار أي جماعة اجتماعية - ثقافية محددة، فإن مفهوم المقدس يختلف في تعريفاته وحدوده ودوره، اعتماداً على استجابة تلك الجماعة للظروف التاريخية المتغيرة. هكذا فإن الناس هم «مطلون اجتماعيون» أي انهم يلعبون أدواراً مختلفة في الوقت نفسه، على سبيل المثال عندما يذهب المؤمنون للصلاة في المسجد، فإنهم يشتركون في المبني بالتساوي مع أعضاء المجتمع الآخرين الذين ربما كان وجودهم هناك يرجع لاعتبارات سياسية او اجتماعية، وعلى المستوى الشخصي فإن المصلين سيتفاعلون معهم بطرق مختلفة، ويلعبون أدواراً مختلفة. وفي غمار محاولة إنجاز دراسة للمسجد كفضاء مقدس في المجتمع الحديث، يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الجوانب المتداخلة التالية:

- ١ - تقويم تاريخي.
  - ٢ - مناهج انثروبولوجي.
  - ٣ - تحليل سيميولوجي.
  - ٤ - تقدير كيفية اكتساب السلطة للشرعية.
- إن كل هذه الجوانب، التي ستناقش بالتفصيل لاحقاً، ستساعد في إيضاح تحولات المقدس والتعبير عنه، وتقديم اطاراً لتقويم قضية الدين بكاملها باعتباره ظاهرة ودوره المتغير في مجتمعات تغدو علمانية بصورة متزايدة ومتشظية اجتماعياً.
- وفي سياق المسجد والمجتمعات الاسلامية المعاصرة، فإن هذه المهمة تغدو صعبة بصفة خاصة، لأن الفقه

والجاذبية بأكثر مما يعتمد على مضمونه أو أفكاره الجوهريّة. ويتميز آخر، فإن الشكل الميكرو للمسجد - بيت صلاة يلحق به صحن - قد اكتسب طبيعة «مقدسة»، لا لأنه قد شيد أو صمم على نمط معين، وإنما لأنه بمرور الزمن أصبح مكرساً بفضل الوظائف التي يحققها للمؤمنين. فقد كان مفهوم المقدس نتاجاً للمفاهيم المشتركة السائدة بين المسلمين وللضمان بين أعضاء الجماعة.

والتعريف التقليدي - التهيولوجي أو الميثافيزيقي - للمقدس باعتباره شيئاً نابعاً من أو مكرساً لله يأخذ في الاعتبار دور أولئك الأعضاء في المجتمع الذين يسعون لتكريس أطرافهم الديني الدائم، الذي يشمل قيماً ستخدم باعتبارها أسس النظام السياسي والقانوني. وبالنسبة للمسلمين فإن مفهوم المقدس يربط مباشرة بكلمة الله، الوحي المنزل بولاهيه وتعاليمه، وكذلك حديث الرسول صلى الله عليه وسلم وتفسير معانيهما. ولا يستبعد مثل هذا المفهوم، بالطبع، الإبداع الجمالي والمعماري في تصميم بناء، لأن مثل هذا الإبداع يقع في مجال المعماري، وبالتالي يظل منفصلاً تماماً عن فكرة تحولات المقدس.

وبالمعايير التاريخية فإن عمارة المسجد تقدم تنوعاً كبيراً في الأساليب ينبع من تأثير عوامل مثل البيئة الثقافية والجغرافية، أهداف الراعي، ومهارات المعماري والحرفيين القائمين بعلية البناء. وهكذا فإن كل مسجد يقدم انعكاساً لنسق معرّف معين، تنطلق منه مفاهيم ومواقف فريدة من جانب أولئك المشاركين في بنائه، الأمر الذي يؤدي إلى تنوع في القراءات والمعاني.

### متاهات انثروبولوجية

خلافًا للعديد من الفترات التاريخية والأساليب المتنوعة، فإن هناك في تاريخ السيكلولوجية الإنسانية بصفة جوهريّة مرحلتين اثنتين فقط من مراحل التطور تبين أنهما بعين الاعتبار، هما مرحلة المعرفة الأسطورية بمؤشرات ومعانيها المندرجة فيها، ومرحلة المعرفة اللاأسطورية (أي المعرفة القائمة على التفكير العقلاني) ولكن مع التحفظ بأن المرحلتين ليستا محددتين بالمعنى

الكرونولوجي بوضوح ويمكن أن تتعايشا في مجتمعات مفردة على امتداد فترة من الزمن.

إن ما أسميته «بالمعرفة الأسطورية» يدور حول بناء «الحقيقة» على أساس الخيال، وليس المنطق النقدي والتصنيف المنطقي. الأسطورة هي نوع من القصص (واصطلاح القصص يرد غالباً في القرآن الكريم) وتنشأ عن العجائبي والغريب والفائق للطبيعة، و«الحقيقة» التي تعبر عنها تخاطب بصورة مباشرة المشاعر والخيال. هكذا فإنه عندما يقر القرآن الكريم أن إبراهيم الخليل - وهو من أنبياء الله الذين ينتمون إلى الماضي البعيد - قد زار الكعبة المشرفة في مكة، فإنه ما من أحد

يكثّر بالتساؤل عن السبب في ذلك ولا متى ولا كيف. وقد كان الفرض الأصلي من مثل هذه الصورة هو أن يوجد في أزمان المصدين الأوائل لما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم فكرة شخصية دينية رمزية من شأن ارتباطها بالمبائر بالكعبة أن يدعم طبيعتها المقدسة بالنسبة للمسلمين، حيث يحل محل ارتباطاتها الوثنية السابقة معنى ديني جديد «حقيقي». ويمكن رؤية مثال مواز لمثل تحول المقدس هذا، في عهود مبكرة في تبني المسلمين لمعابد سابقة على الإسلام جرى تحويلها لتدعو

ببوتاً لله. وهذا التغيير السيمولوجي - وهو تحويل في معنى رمزي عضوي قائم - نتج عن الاحتياجات الطقوسية والمعتقدات الاجتماعية والسياسية لأولئك المسلمين الأوائل. وقد سجلت أمثلة مشابهة عديدة في الكتاب المقدس في كل من العهدين القديم والجديد.

وقد بدأت عملية نزاع الطابع الأسطوري عن المعرفة في أوروبا في وقت مبكر يعود إلى القرن السادس عشر الميلادي، ولكن كان لابد من انتظار مرحلة التصنيع الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين لتحدث عملية متزامنة أفرزت نسقاً معرفياً يهيمن عليه الفلسفة وليس المنظرين الخيولوجيين، الرياضياتيات والعلوم الطبيعية وليس المعتقد الديني، وحلول الطبيعة التقنية محل المهارات الحرفية المألوفة. وشهد القرن التاسع عشر بدايات انهيار في القيم التقليدية للمجتمعات الإسلامية، وهي عملية شجعتها عوامل خارجية (الرأسمالية والاستعمار الأوروبيان) ولم يتم التعويض عن ذلك

الانهيار بإحلال أنساق بديلة متولدة من داخل هذه المجتمعات، وبالتالي فقد كان التأثير مدمراً، ذلك أنه بينما كانت الأفكار العلمانية في أوروبا يعلو شأنها، وتحل محل المفهوم التقليدي للمقدس، فإنه في العالم الإسلامي تم تقويض أساسه الفيلولوجي، ولم يحل مكانه في وقت لاحق أي بديل بناءً وله معناه.

إن بناء مسجد أو زراعة أرض أو نسج سجادة أو تدريس القانون أو الفقه أو ممارسة الطب يمكن كلها النظر إليها باعتبارها أنشطة جديدة بالأشادة ومفيدة تندرج في المجال الشامل لرؤية المجتمع الإنساني التي طرحتها مشيئة الله وطورها الإنسان لاحقاً في سياقات سيميولوجية في مجال المعرفة الأسطورية. وجمالية المسجد التي صممت وبُنيت في داخل هذا المجال لا يمكن أن تنسب فحسب إلى الرعاية وموهبة المعماري، فهناك عوامل أخرى يتعين أخذها بعين الاعتبار في تقويم بناء ما بما في ذلك المسائل المتعلقة بما إذا كانت الأدوار الإلهامية للإيمان الديني والمقدس قد دعمها البناء نفسه أم أضعفها.

وفي سياق المجتمعات الغابرة القائمة على المعرفة الأسطورية، كان مما لا يخطر ببال أحد أن تبني المساجد على مبدعة من المراكز السكانية، ذلك أن مكان العبادة قد أدمج تقليدياً على الدوام بصورة وثيقة في الحياة اليومية لكل جماعة إسلامية، وبالمقابل فإن بعض المساجد الحديثة— مثل تلك التي شُيّدت بفواصل بينها على امتداد الكورنيش حول مدينة جدة— قد شُيّدت كوحداث مستقلة، ولست أطرح حكماً قيمياً فيما يتعلق بعمارة أي من هذه المساجد المعاصرة غير المرتبطة بجماعات محلية، ولكني ألفت الانتباه إلى تغير كبير في السياق السيميولوجي، ولكي يكون المرء منصفاً فإن المثال المطروح تواء قد ينظر إليه باعتباره نتيجة لظاهرة لم يكن من الممكن تصورها من قبل، أي المرونة السريعة التي أتاحتها للأفراد الاستخدام واسع النطاق للسيارات في العديد من المجتمعات الحديثة.

كان هناك دور سياسي للمسجد على الدوام، ولكن لأن الاعتبارات السياسية قد امتصتها الإدراك الأسطوري للمعرفة التي تشترك فيها الجماعة، فإن مفهوم

«المقدس» كان لا يزال بوسع ان يصيغ كل الأنشطة والأحداث الأخرى التي تقع في المسجد بحضوره وتأثيره. وهناك مثل تاريخي جيد، هو خطبة الجمعة التي كان من الممارسات المألوفة فيها الدعاة للخليفة باعتباره الحاكم. وقد كان الفرض من هذا، إذا نظر إليه من خلال معايير عقلانية وعلمانية دقيقة، سياسياً محضاً، ولكن في النسق الأسطوري لذلك العصر كان الحاكم شخصية تضفي عليها القداسة بحكم منصبه، ودوره كحامٍ للإسلام كان ينظر إليه على أنه مقدس. وفي دراسة «مسجد الدولة» الحديث أوضح محمد الأسعد أنه حتى في القرن التاسع عشر كان لا يزال من الممكن بناء المساجد بحسب نماذج المعرفة الأسطورية. وهناك استثناء بارز هو حالة محمد علي والي مصر، الذي سعى كزعيم سياسي على نحو خالص في ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى إظهار أن حكمه قوي بما فيه الكفاية للسماح له بأن يبني في القاهرة مسجداً متميزاً، كأبي مسجد شهده في القرون الغوالي السلاطين العثمانيون، الذين كانت سبلتهم سياسية ودينية.

يمكننا الآن الانتقال لبحث الدور المتغير للمساجد على امتداد العالم الإسلامي منذ حصل كل بلد على استقلاله عن الحكم الاستعماري. ومنذ القرن الثامن عشر فصاعداً بدأت المواقف التقليدية من المعرفة الأسطورية في التداخي تحت تأثير الغرب. على الرغم من أن المجتمع الإسلامي ظل عموماً غير متأثر بهذا التطور، وفي البداية جرى تعليم نخب حضرية صغيرة في إطار طريقة التفكير والإدراك وتفسير الوجود الإنساني والقيم الحديثة. أما في المناطق الريفية فإن الثقافة. بمعناها العرقي، قاومت القوى الجديدة، بل إنه حقاً في بعض الجماعات العرقية—الثقافية، مثل البربر والأكرا، التي تشبّعت بلغاتها وعاداتها، استمرت المعرفة الأسطورية في الهيمنة على مجتمعاتها حتى أواخر الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين.

قدّر لظاهرة أمة— دولة للحزب الواحد، التي ظهرت كقوة سياسية جديدة بعد الاستقلال، أن تجلب تغييراً سريعاً وكبيراً في الوضع الاجتماعي. الثقافي، نجم عنه فقدان أعراق ثقافية متماسكة وضاربة الجذور، وإيجاد فوضى

دلالية، وكان معنى ذلك أن إشارات ورموز الثقافات المستوردة ووجهات النظر التي يعبر عنها النخبة الاجتماعية والعلماء قد كفت عن أن تكون مفهومة من قبل الناس العاديين، الأمر الذي أفضى إلى تردّي العلاقات الاجتماعية. وعلى سبيل المثال، فإن الأساليب المختلفة التي تتجلى في تصميم المساجد في أي مكان واحد يعينه اليوم لا ترتبط مع تقاليد الثقافة المحلية. وبقدراً ما يتعلق الأمر بمفهوم «المقدس» في المسجد، فإن من الضروري الأخذ في الاعتبار الحقيقة القائلة إن المجتمعات الإسلامية لم تنتقل من حالة المعرفة الأسطورية، برموزها المندمجة فيها، إلى حالة معرفة علمية مغلقة (الحدائق)، وإنما انتقلت إلى كيان مضطرب مما يدعى بالأصالة الإسلامية (يفترض أنها تقوم على أساس المثال الذي ضربه الرسول صلى الله عليه وسلم وأوصى به) وبشذرات منتزعة من سياقها من عمليات التنمية الحديثة في المجالات الاقتصادية والسياسية. وإنساني أشدد على الطبيعة غير المنظمة للكيان الأيديولوجي الناجم عن هذا، والذي طوّرته وفرضته لاحقاً في الستينيات دولة - أمة الحزب الواحد، وهي أيديولوجية تعرضت منذ ذلك الحين، في حوالي عام ١٩٧٩، للنقد والرفض من قبل الحركات السياسية المتأسلمة (يتعين التمييز بينها وبين الحركات الإسلامية) التي وصلت إلى أن تُنظر إليها، ويصنف خاصة في الغرب، باعتبارها «متشددة».

في هذا الوضع الأيديولوجي المضطرب، لا يتطور بصورة جدية أي من الفكر والثقافة الإسلاميين التقليديين أو التحديث في مجالاته الإيجابية والفكرية بصورة جديدة لتفرز خلاصة جديدة من الأفكار ويخضع لتزيم وبناء مساجد جديدة، وبالطبع، الأغراض التي تستخدم لها، تخضع على المستويات كافة وفي كل مرحلة لاعتبارات أيديولوجية متضاربة فرضتها حكومات الأمم - الدول ذات الحزب الواحد. وفي عدد محدود من البلاد، شيدت في السنوات الأخيرة مساجد كبرى ترفع مكانة الحكام والمساجد المندرجة في هذه الفئة من الناحية العملية إفصاحات رمزية عن القوة أكثر منها براهين على التقى والورع، مع دور معاون للعبادة. إن ما حدث وما يحدث

في غمار العلمنة المتزايدة أمثل هذه الفضاءات المقدسة هو نوع من الخروج بالغرض الحق منها عن مساره، على الرغم من أن معظم المؤمنين الذين يدخلون المسجد للصلاة فيه ليس لديهم بالضرورة سبب يدعوهم لأن يكونوا على وعي، كما لا بد لأي تحليل موضوعي، بالتحفيز السياسي الكامن في بناء بيت أمر الله بأن يرفع على أساس من التقوى.

ونصادف كذلك الظاهرة النفسية المتعلقة بالفهم الراجح في غمار أيديولوجيا وثقافة الشباب، الذين يشكلون ديموغرافياً الغالبية بين المصلين في معظم البلاد الإسلامية اليوم. وفي حالة أعضاء الجيل الأكثر شباباً الذي ينشأ في الأحياء الأكثر فقراً من المدن بالغة الازدهار، فإن «ثقافتهم» ليست مختلفة عن ثقافة نظرائهم في المناطق الحضرية المتدنية على امتداد العالم. ويقدر ما أعلم، فلم يتم إنجاز دراسة علمية لتسجيل مواقف الشباب من الدين، المقدس، الورع، والنزعة الروحية، وتحميني هو أنهم قد فقدوا إلى حد كبير الاهتمام بمثل هذه الأمور، بينما يتم في الوقت نفسه استخدام المسجد للعديد من الأنماط الأخرى من الأنشطة التي يتم القيام بها باسم الدين. والشباب أكثر اهتماماً بالحصول على نتائج ملموسة فيما يتعلق بقرص العمل، الإسكان، الرفاه الاجتماعي وكذلك المضي قدماً نحو المشاركة في الأمور السياسية وقدر أكبر من الإنصاف في توزيع الثروة وتقليص الفساد. وإذا تمت تلبية مثل هذه المطالب فهل تكف المساجد القائمة عن أن يكون لها دور في المجتمع؟ وهل ستظل هناك مبادرات لبناء مساجد جديدة، إن وجود هذا الشك المستمر حول اتجاهات مستقبلية محتملة يمثل جانباً آخر من تحولات المقدس في المجتمعات الإسلامية المعاصرة.

### تحليل سيميولوجي

هناك في المسجد عرف ثقافي غني يتم تقبله بصورة شاملة باعتباره كذلك من قبل المؤمنين. والأشكال والعناصر الهيكلية والفضاءات والتسويّلات المختلفة هي في هذا السياق أقل أهمية من الصحة والسلامة

التاريخية المستمدة من التكريس الأولي للمسجد الأول لله الواحد «الحق» وإضفاء الطابع القدسي عليه من خلال وجود النبي صلى الله عليه وسلم، وفي المساجد التي بنيت منذ عصره من خلال وجود العلماء الذين تلقوا التبجيل والاحترام على الدوام لمعرفة الدين العميقة ونزعتهم الروحية. وقد استخدم فقهاء مشهورون المساجد. ومن المقبول عموماً أن المعرفة الدينية والتقوى الشخصية هما أمران لا ينفصلان. وبالمثل فإن الأولياء يدفنون غالباً قرب مسجد، وهكذا فإنهم يمدون نطاق مفهوم ما هو مقدس إلى ما يتجاوز البناء نفسه. وحتى السوق المحيطة بمسجد، أو المتاجر المتواضعة في قرية، يمكن أن تنهل من الهالة المقدسة المرتبطة بمكان العبادة. وبالنسبة لمن يعملون فإن وجوده يقدم تذكيراً دائماً بالسلوك القويم، الله، النبي، الأولياء، آيات من الذكر الحكيم، والحديث الشريف، وهذه العناصر كلها تؤدي دوراً في تنظيم الحياة الاجتماعية اليومية. هذا، من الناحية الجوهرية، هو السياق السيمولوجي الذي يحافظ عليه المسجد، الذي كان على الدوام مكاناً للتبادل الثقافي في المجتمعات الإسلامية التقليدية، وليس مبنى دينياً محسوب. يجتمع فيه المؤمنون لإقامة الصلاة، ويتعبر آخر فإن المسجد كمؤسسة له أساس اجتماعي وروحي واضح.

لقد حدث تغيير كبير بالفعل في المجتمعات الإسلامية- تغيير يضع موضع التساؤل طبيعتها الإسلامية- وبسبب هذا أشرت إلى «ما يسمى» بالمجتمعات الإسلامية. وقد كان التغيير كبيراً جداً إلى حد أن معنى العلاقة بين الفرد والله، بين العابد والمعبود، قد أصبح موضوعاً جديداً للنقاش الفقهي. وقد برزت هذه المسألة للمرة الأولى كنتيجة للانقطاع الذي حدث في القرن الثامن عشر، عندما تعرض التوازن التقليدي بين الفقهاء والحكام لتغيير كبير، مع اغتصاب كل جانب لأدوار الجانب الآخر. وبسبب عدم القابلية المتصور للانفصال بين المقدس والعلماني في الإسلام، كان لا يزال من الممكن آنذاك «تبرير» هذه التغييرات للناس، ولكن الوضع، لسوء الحظ، مختلف اليوم تماماً. فنحن نشهد في الكثير من الدول الإسلامية مصادرة للحرية

الدينية من جانب من يتقلدون السلطة السياسية. وفي ذلك الوضع، فإن أي علاقة مباشرة بين «العلماء» ومن أصبح ينظر إليهم من قبل من هم في السلطة على أنهم مشحونون سياسياً وبالتالي على أنهم شيء يتعين قمعه. وهكذا فإن الضغوط السياسية تقضي إلى فقدان الحرية السياسية.

ولأن المسجد فضاء مقدس، فإنه ينظر إليه على أنه ينتمي إلى أعضاء المجتمع الإسلامي جميعاً. ولقد استغل البعض الحماية التي يكفلها لكل من تضمهم جدرانها، وذلك لتحقيق أهداف سياسية صريحة. وهناك من يعاملونه على أنه ملاذ عضوي من قهر متصور. وقد يستخدمه آخرون كنقطة تجمع سياسية، أو كنقطة وثوب إلى طموحات حاكم بعينه أو مجموعة بذاتها. وإذا استخدم مسجد ما لمثل هذه الأغراض الدعائية أو كأداة للحفاظ على السلطة، فهل تؤدي مثل هذه الممارسات بالضرورة إلى التقليل من شأن روحانية المكان باعتباره مكاناً للعبادة أو للتدني بالطبيعة الروحية للعلاقة الشخصية بين المؤمن والله؟ إننا عندما نبهت تحولات المقدس، فإننا نحتاج إلى التساؤل عما إذا كانت الأنشطة غير الدينية الراهنة في المسجد تؤثر على طبيعة ما ينظر إليه المسلمون عامة على أنه «مقدس» ذاتها.

وقد خدمت العلامات والرموز المستخدمة في الماضي في غمار النقاش الديني في دفع المؤمنين الأفراد للتفكير والسعي وراء معان أعمق، ولكنها في جانب كبير من الممارسات حل محلها النشر العام للشعارات الأيديولوجية التي لا تترك مجالاً للنقاش. ولم يعد التعليم وظيفة ترتبط بالمسجد، والتعليم العام تقدمه مدارس وجامعات تديرها الدولة، والتي تقدم تدريباً فنياً عملياً، «حديثاً» لا يأخذ في الاعتبار أي قضايا ميتافيزيقية أو فقهية، وبالمقابل فإن «العلماء» يقومون على شأن كلياتهم الخاصة بالشريعة والفقه، والتي تستبعد المناهج العلمية الحديثة من مساقاتها. وبعد الأخذ في الاعتبار الطرق المختلفة التي استبعدت بها الأدوار التقليدية المتعددة للمسجد هل يمكننا الاستمرار في وصفه بأنه مكان «مقدس»؟



## تقدير لكيفية اكتساب السلطة للشرعية

تأثيرات الأولى، أي الهيمنة يسود الإحساس بها على امتداد العالم بأسره، وستكون في المدى الأطول عاملاً في تقرير مصير البشرية ككل. ويتعبّر آخر فإن المراكز التقليدية للسلطة في إطار الإسلام، والتي كانت معنية أيضاً بالقيم الاجتماعية والمسائل الروحية قد أسند لها دور آخر، أو استبعدت على الصعيد العملي باعتبارها المحكم الأخير في حسم القضايا الفكرية أو الاجتماعية أو المدنية.

وتتمثل المفارقة المحيطة بمسألة ما يمثل في الحقيقة السلطة الشرعية فيما يعرف بالدول - الأمم الإسلامية - تتمثل بالطريقة التي تتم بها ممارسة التمييز لا ضد الأجناس المقيمين فحسب، وإنما بين قطاعات من سكانها أنفسهم. فهناك تخضع هذه الأمم لمبدأ التسامح الكامن في صميم العديد من الأديان، والإسلام من بينها، والذي بمقتضاه تحترم حقوق الناس جميعاً وتجري حمايتها، بغض النظر عن خلفيتهم العرقية أو الدينية أو القومية، فإن حكومات قلائل هي التي قامت بذلك على صعيد الممارسة العملية. ولهذا السبب، من بين أسباب أخرى، ليس ممكناً القول على نحو استعادي إن النظم التقليدية للحكم المؤسسة على الدين قد قدمت أنماطاً أفضل من تلك التي تقدمها الدول العلمانية الحديثة.

إن أولئك الذين صمموا وينوا المعابد والبيع والكنائس والمساجد، كلاً منهم في إطار ثقافته، جزء من بيئة اجتماعية متدمجة، ولأن أدوار ومعاني المباني الدينية التي شيدها المعماريون وكبار البنائين كانت مفهومة حق الفهم، فقد كان بمقدورهم التعبير عن مثل هذه المعاني في تصميماتهم، وهكذا فقد قدموا مساهمة كبيرة في حضارة عصرهم. وإنني لأعتبر أن هناك حاجة ماسة اليوم لأن يعاد إقرار هذه العلاقة لكي يمكن إيضاح الصلة الوثيقة بين المقدس والاجتماعي - السياسي في المجتمعات الإسلامية، ويمكن لإنجاز مثل هذا الفهم الجديد أن يساعد في استرداد الإحساس المفقود بالنظام وإعادته لمجتمعات تخضع لتغيير سريع، وكذلك السماح لأماكن جديدة للعبادة بأن تصمم وتبنى بتوظيف التحديث في عمارة جديدة وملائمة.

تعد المعايير التي يحكم من خلالها على دور المسجد مناسبة بالمثل في حالة للكنيسة أو البيعة أو المعبد، وهناك في المجتمعات الإسلامية اليوم أزمة معنى، لأن الجذور المستقرة منذ زمن بعيد للسلطة الدينية قد تجاوزتها النظرة الاحادية القائمة على أساس الأفكار ما بعد الحداثيّة التي لم تعد تعترف بمفهوم واقع واحد، وتطالب بإعادة تقويم دقيقة للحدود القائمة بين مبادئ المعرفة المتخصصة. هكذا فإنه في المجتمعات الإسلامية التقليدية كانت الشرعية تضافى على السلطة الحكومية بأن يكون لها أساس ديني فحسب، غير أنه في العصور الحديثة، وعلى الرغم من أن الدور الذي تقوم به أماكن للعبادة كمصادر ديناميكية للطاقة الروحية والإبداع قد تقلص، فإن المسلمين - شأن معتنقي بعض الأديان الأخرى - لا يزالون يشعرون بتقارب قوي مع أماكنهم المقدسة التي تمثل بالنسبة لهم البقية الباقية من السمات المميزة لدينهم وهويته الجماعية. وعلى الرغم من هذا، فقد مالت إلى أن تصبح أماكن اللجوء السياسي، بينما تقلصت أدوارها المتعددة كأماكن للعبادة ويؤثر مؤسسية لمناقشة القضايا الاجتماعية والدينية. وكنيجة لذلك فإن المساجد لم يعد ينظر إليها على أنها المصدر المطلق والشامل للشرعية الأخلاقية والروحية والفكرية للجهود البشرية بكل أنواعها. ويعزى ذلك الدور الهوم غالباً إلى السياسيين والاقتصاديين والعلماء في أمريكا الشمالية وأوروبا، الذين يشكلون الجوهر الذي يولد ما يقبل عموماً باعتباره الحقيقة. وفي هذا الوضع فإن المركز السياسي والاقتصادي تمثله القوى المالية الكبرى للعالم، التي تشكل هيمنتها في إيجاد الحقيقة بالوسائل الاقتصادية والعلمية تطوراً أعققت أنه أكثر إضراراً بالروحانية من التوحّد الذي يجري انتقاده غالباً بين الدين والدولة على نحو ما يوجد في العديد من الدول الإسلامية. وعلى الرغم من أن هذا الأخير قد يعتبر أنه يمثل تهديداً داخل المجال الإسلامي، فإن

## هدى بركات:

# من تاريخ متداعٍ إلى تاريخ لا وجود له

### فيصل دراج \*

سيداً مربعياً، يقترح المواضيع ويملي التصور ويحدّد الوطن - المنفى. فأشباح الحرب قائمة في روايات «بركات» الثلاث، ماثلة في صبي - خنثى سوته الكراهية رجلاً، وفي عاشق مؤمن هجرة مجتمع فارقته القيم، وفي «جثة الأطلال» المستنجة بتاريخ من غبار والحرب - السيد حاضرة في وعي روايتي تهرز من اليقين، فالبدائيات غائبة في زمن تشظى، والنهايات ملتبسة في زمن متطاير، والعدو الواضح كثير الأتعة، فلا عدو سافر الوجه في زمن انهضت ملامحه. والحرب «الأهلية» الطويلة تلغي الوطن وتلمي المنفى، وتوقظ كتابة مقلقة هي المنفى النموذجي.

محت الحرب من كتابة بركات كل أثر رومانسي محتمل، فالأحداث معروفة ولا يجهلها أحد، والحوار لا ضرورة له بين متحاربين يقاتلون الحوار، والمكان كله لذوات بشرية، ظهرت «فجأة» غامضة، تحتاج السبر والتحليل والتقصي، ويظل فيها الكثير من الخفاء. لهذا تسأل «هدى» أكثر مما تجيب، راضية بأجزاء الحياة البسيطة، التي هي ليست بسيطة على الإطلاق، بعد أن أدركت أن الحقائق الكبرى لا وجود لها، وأن هذه الحقائق مسكونة بالعماء والتعصب. ولعل المعيش المربع، كما الابتعاد المديد عنه، هو الذي خلق تجربة كتابية فائقة، لا تكرر تجربة سبقت، ولا تنظر إلى «الأسلاف» باهتمام كبير.

كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة.

فرناندو بيسوا

يقول فرناندو بيسوا في صفحة من صفحات «كتاب اللامأنية»: «ما تسليني إياه الحياة وما تهيني لا يعنيني ولا يهكيني. بالمقابل لطالما أبكتني بضع صفحات من النثر». ربما يكون في هذه الكلمات ما يحكي عن مسار هدى بركات، ولو بقدر فبعد حرب أقلقت «نصف عمرها»، في وطن وسّع المديح المغتبط مساحته، رأت في الكتابة وطناً مؤقتاً، في انتظار الوطن النهائي الذي لا يأتي. تقول بركات في شهادة لها: «فلأشهد إذن على ألياء هذه الوحشة، على ستة عشر عاماً - ثم ما تلاها - وإنما فيها أتدرب بمشابه المرعدين على الشك والتخلص والتنكر والإضمار، وأيضاً على القتل والجنون في تلافيف النوايا والهواجس».

تبدو الحرب، في الكتابة وخارجها،

\* ناقد أكاديمي من فلسطين

## ١- حجر الضحك: رواية التحول الهجين

تسرد «حجر الضحك» سيرة التحول الهجين، الذي يرد الإنسان من طبيعة إلى أخرى. تأتي الهجنة من رخاوة الموضوع المروعة، إذ الإنسان ينتقل من حالة إلى حالة تالية، تغاير الأولى إلى حدود الفراق، ومن عنف أدوات التحويل، التي تقترحها الحرب وتعيد توليدها بلا انقطاع. تنجز الحرب، التي اختبرت موضوعاً هشاً، تحولاً مأساوياً، يتجاوز المتوقع ولا يتألف مع المنتظر. كأن الحرب خالق شاذ، يعطي مخلوقاته الشائنة ولادات متخافتة، تنقلها من طهائع بدت سوية ذات مرة، إلى طهائع متداوية. فما كان مكاناً للإقامة يصبح موقعاً للعبور، وما كان فعلاً متأنياً يطرده فعل معطوب عجول. تمحو الحرب زمن المتوقع وتفتح على زمن من سديم.

تكشف الرواية عن موضوعها في استهلال روائي من اثنتي عشرة صفحة، وفي ختام باتر من ثلاث صفحات وبضعة سطور. والختام الروائي هو الفصل الخامس والأخير من حكاية مؤسسة، انتهت إلى ما شاءتها الحرب أن تنتهي إليه، مؤكدة الحرب سيداً مطاعاً والبشر أذنة من فخار. في البدء كانت البراءة، أو ما بدا بريئاً، وفي النهاية هيمن دنس لا يرحل ولا يزول. أملت هزيمة البراءة، وهي انتصار الحرب على غيرها، صفحات متقشقة أخيرة، تقول بتحول مشؤوم لا رجعة عنه، ينصب البشر ذئاباً والاعتصاف عادة يومية. وبين الفصل الأول القصير، الذي يعلن عن الإنسان الذي تختبره الحرب، والفصل الأخير الباتر، الذي يصرح بمآل الاختبار، تسرد الرواية في ثلاثة فصول طويلة – مائتان وأربع وثلاثون صفحة – تعاقب التحولات الشائنة، التي تنتهي بـ «ولادة جديدة».

تسرد الفصول الثلاثة، القائمة بين الختام والاستهلال، سيورة التفكير، التي تمحو إنساناً، وسيورة التفكير، التي تستولد من المحمي إنساناً جديداً، يخلق كل فصل مسافة متنامية بين ما كان وما سيكون، إلى أن يتجدد زمن الاستهلال ويتكون زمن آخر منقطع عنه. يتكشف التبدل، وحدوده براءة منقضية ودنس مقيم، في شخصية مركزية

تساوي ذاتها، لها من الصفات ما يميزها من غيرها، وتساوي غيرها، ففي مصيرها تتراءى مصائر أخرى. ولعل وجود الشخصية في ذاتها وفي غيرها هو ما يجعلها دائمة الحضور، تستهل الحدث الروائي وتغلقه، وتحمل التبدل وتصرح به.

تفتح الرواية على «خليل» وتنغلق عليه، تسرد تحولاته، وتسرد بها وجوه الحرب، التي تدفن البشر وتستولد لهم. تبدأ الرواية بالجملة التالية: «لم تكن ساقاً خليل طويلتين بالقدر الكافي»، وتنتهي بـ «تحركت السيارة، ومن زجاجها الخلفي كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيتة الجلدية البنية.. مشى السيارة وراحت تبعده. كان خليل يغادر الشارع كأن إلى فوق». يملأ «خليل»

صفحات الروايات كلها، فهو الموضوع الرخو الذي ينقلب من حال إلى حال، والموقع المركزي الذي يُعَالن بوجوه الحرب ويأثارها. يبدأ بـ «ساقيه» وتمده الحرب بـ «ساقين طويلتين» منعتهما عنه ولادته الطبيعية. يشير الانتقال إلى شخص ودّع أحواله القديمة وحظي بولادة جديدة. تعين الرواية تحولات شخصيتها المركزية، في زمن الحرب، بمستويات ثلاثة: مستوى أول قوامه شخصيات غير متساوية، تضيء الشخصية المركزية في زمن البراءة المفترضة، وتبني دلالتها في زمن الإثم والتداعي. كأن الشخصيات المتعاقبة مرابا، تعكس وجوه الشخصية المتحولة، وتعكس سيورة تفككها وتكونها من جديد. يظهر البريء الأنيق الذي هذبتة تربية مدنيّة متأنية، إلى أن يسقط برصاصة جاءت من «جهة الشرق». يقتلوه «ريفي» جميل، تأنت الطبيعة في خلقه وأغدقت عليه جمالاً فريداً، يسقط بدوره برصاصة أتت من «غرب المدينة». توقظ هاتان الشخصيتان في «خليل» عواطف متناقضة: يعشق فيهما ما يتوق إليه، ويكره فيهما ما يشعره بنقصه. يخلّف موتهما عزلة باردة وتحرراً غريباً، عزلة تغزو بعد غياب من أحب، وتحرراً من صور عشقها وقصر عنها، قوامها الجمال واللوعة والأناقة. إنه جدل الحب والكراهية، الذي ينتهي إلى كراهية خالصة، بعد موت المرجع الجميل. ذلك

**الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع شخاياها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة مفتملة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح... يحدد القصف ظهور الشمس ومفيها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقترب الليل**

أن الجميل الذي مات، أمات في «خليل» نزوعه المحتمل إلى الحب والجمال. لهذا يتلو ابن المدينة المذهب «ناجي» مسخ لا تاريخ له يدعى «العريس»، ويأخذ مكان الريفي الفاتن «يوسف» مخلوق هجين يدعى «الأخ». كأن في الحرب ما يمسح اللغة ويلغيها، فـ «العريس» مسؤول عن مصائب الضعفاء، و «الأخ» يبطل معنى الأخوة ويرتاح إلى الاغتتيال.

تطرد الحرب فئة معينة من البشر، وتستقدم أخرى تحتمي بالبلع والكرامة واللغة المنتهكة. وعلى من تبقى أن يذعن إلى «الأخوة» القاتلة، أو أن ينتهي إلى رغبات «العريس» الذي يشترى بأرواح البشر أناقة منفردة. لذلك، ينفذ «خليل»، بعد موت مرجعه الجميلين، من زمن الحب والموادعة إلى زمن العزلة القاهرة، منتظراً الانتقال النهائي إلى مواقع «الأخوة» المرمية: «بعد مقتل ناجي ما عاد لجسد خليل من أخ أو مثيل قريب. ص: ٨٩»، وبعد مقتل «يوسف» لم يعد جسد خليل يسير معه إلى أي

مكان ص: ١٧٢. ينزف المجتمع وجوه الجميلة ويحتفظ بمن يطلق النار من جهة الشرق وجهة الغرب معاً. وإذا كانت ذاكرة الإنسان العادي مقورة مسورة بالشجن، فإن ذاكرة «خليل» الذي حظي بولادة قاتلة، تعفيه من التذكر والأطراف المؤسفة.

يتحدد «خليل» باغتراب مؤقت، اجتاحه بعد رحيل «الجسد القريب»، كما لو كان قد فقد جسداً واستعصى عليه الجسد الذي يريد. بيد أن المطلوب، الذي يسوقه عليه وينضاح إليه، يتحدد

أيضاً بفضاء الحرب الاجتماعي، الذي يسرد «خبية» من رحلوا، ويأمل بقدره «الأحياء» على التكيف. فـ «الحرب» واقع غير متوقع يهاجر الواقع المعقول، له زمنه ومكانه وضحه وجردانه، وله «أخوة» قانونها الاغتتيال. بعد «البيت» تأتي «الشقة»، بعد «المسكن» تأتي «البنية»، وبعد «المنزل» يسير مكان عابر، كان حميماً ودافئاً الترتيب في زمن مضى. هناك دائماً طبيعة أولى، اغتصبتها الحرب وأنجبتها طبيعة ثانية، تستوي الأمكنة والأزمنة والحيوانات والبشر. يصير المكان المصمم القديم «شقة» مستباحة النوافذ والأبواب، ويصبح الزمان

«قصفاً» منقطعاً عن زمن قديم، تستله الشمس ويختمه المغيب: «القصف يعيد توزيع التواقيت على المدينة كإسكابات شهر رمضان. قبل القصف - خلال القصف - خلال القصف الطويل - بعد القصف - قبل القصف... القصف السعيد يرد إليك الوقت الأصلي، ويعيد التماسك الأول إلى المدينة. الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع غظايبها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة مغلقة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح...». يحدد القصف ظهور الشمس ومغيبها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقترب الليل. في تعين القذيفة مرجح للزمن ما يثير الضحك، وفي تثبيت القصف جدول زمني ما يبعث على السخرية، وفي الأمور معاً ما يثقل العقل والضحك، لأن غاية القذيفة أشلاء مترامية. تضحك المدينة، التي لم تعد مدينة، من أشلائها الدامية حين تقبل بـ «توقيت» القذيفة وبمرجعية القصف، طاردة من المضحك العادي معناه،

ومصيرية الضحك إلى طقس جماعي جوهره الجنون. «هذا أكثر مكان، أكثر بقعة، يضحك فيها الناس في العالم. في عز القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظفون لأنها أيام عطلة. صاحب الفرن سيضحك لأن الناس ستشتري أكثر من حاجتها، صاحب محطة البنزين سيضحك لأن سلطته تغدو كسلطة البطارقة القدماء، المصرفي سيضحك لأن التحويلات سوف تتدفق من الخارج، والشاعر سيضحك لأنه سيحزن أكثر. حتى أمهات الموتى يضحكن لأن وفوداً جديداً ستلحق

بأبنائهن فوق، فتونسهن، وتخفف وحشة الأموات...». «ما من شيء إلا ويمكن أن يصبح طبيعياً، وما من طبيعي إلا وتمكن إزالته». يقول باسكال بيد أن «الأسباب الصالحة»، التي تخلي مواقعها لـ «الأسباب الرديئة»، تقوِّض معنى الطبيعي وتأتي بطبيعة مضادة. يصدر الضحك السوي عن كسر مأثور الإنسان، ويأتي «الضحك السيء» من كسر الإنسان وما اعتاد عليه. والضحك المجنون هو من تخفف من «جثة» الأولى وأندس سعيداً في «جثة» جديدة، ورأى في القبور قصوراً أنيقة تساقط «جسد خليل»، بعد أن ودَّ «الأموات» وأقر العزلة.

**تمحو الحرب  
البشر طبائع  
سابقة وتخلي  
عليهم طبائع  
لاحقة. غير أن  
صنف الإماء،  
يجعل فعل  
التطبيع، ولادة  
قاتلة**

الولد الهجين روحه وساقين قصيرتين، وأغنته بساقين مسلحين وروحاً ميتة.

تعالن العملية، التي تبادل «معدة واهنة» بروح قاتلة، بمادة بشرية مؤلفة بالكراهية الخالصة، عرفت ذات مرة شيئاً قريباً من الحب والموادعة. يقول «الوليد» الذي سقط من رحم الحرب: «إننا نعرف الآن أن ما من خيار أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين. الكراهية، الكراهية. الكراهية أسي التي تمنيني. الكراهية لأتفلس جيداً. الكراهية لتسري الحياة في عروقي...». «الحرب هي المستشفى الغريب الذي يضحج أرواحاً تنفث على أرواح الآخرين» و «البغي هو أن تريد لنفسك عن طريق ما لا

تستطيعه إلا عن طريق آخر...» يقول باسكال ينطبق قول الفيلسوف الفرنسي على ابن الكراهية، الذي يرى في اعتناق الكراهية شرطاً للحياة، وفي كراهية الذات أثراً لمحبية الآخرين، مطمئناً إلى تصور مقلوب، يؤانس الجردان ويفتك بالبشر.

تحول الحرب المدنية إلى غابة والبشر إلى ذئاب: «كان الملفت للنظر في ليل هذه الشوارع هو كثرة الكلاب حتى توجس السائر أن يضرب المدينة داء الكلب. لا بد أن كلاب «الأسواق».. قد عادت ذئاباً حقيقية، فكر خليل، وحين رفع رأسه إلى السماء ورأى استدارة القمر وما يشبه من غيوم كحلية وسوداء توجس من الغواء العميق وقال.. سنصير ذئاباً». يمشر خليل، بعد سيرورة التكون المكتملة، على مجازة: يستذنب. استكلب في ساعات العزلة الماصرة، واستيقظ سعاره أن القصف الطويل، واستذنب حين أذمن هواء المدينة – الغابة.

يتوجس «خليل» من الكلاب التي تشبه الذئاب في أول الرواية. ويأسس إليها حين يكتمل التكون. تظهر الإشارة إلى اختلاط الكلاب بالذئاب في

بداية الفصل الثاني: ص: ٣٦، حين كان «خليل» ضيق الكنتفين بقميص قهقر، وتعود الإشارة واسعة في نهاية الفصل الرابع، ص: ٢٤٢، عندما رأى في الكراهية أمأ رؤوماً. «في المرتفعات البعيدة تسير الذئاب متلازمة في خط عرضي طويل يترك خطوطه المتوازية على الثلج الفسيح والمنحدرات التي ينفخها ضوء القمر...» إن

و حين خرج من عزلته ملأ فراغه بلغة المدينة، القائلة بسيطرة المكان وتداعي «السكن» ويرجولة القصف وتكلك الساعة، ويضحك سي ويجردان أليفة: «صار الجرد الجبان يمر بقرب قدم أخيه الإنسان بتؤدة دونما ذعر أو إحساس بالنقص، وقد ينظر في وجهه طويلاً قبل أن يغمز لرفاقه بالحاق به إلى شوارع صار يملك حيناً حقيقياً فيها. ص: ١٠٥». يخرج المفترق المجزوء من عزلة ويمتلئ بلغة المدينة، ينتقل من سيرورة التفكك إلى سيرورة التكون الهجين. فيعد أن تفكك فيه ما يحيل على براة ريفية وتهذيب مديني وشعور بالعجز أمام ألوان المدينة، ترك ذاته الفارغة تحقش بدخان الحرب ويؤس الكم وعطن السياسة، منتظراً «ساقين طويلتين»

منعتها عنه الولادة الطبيعية، وأمدته بهما حرب غريبة، هي ليست بالحرب تماماً، لأنها تخلع أعضاء بعض البشر وتجدو بها على بشر آخرين.

تمحو الحرب في البشر طبائع سابقة وتملي عليهم طبائع لاحقة. غير أن عنف الإلقاء، يجعل فعل «التطبيع» ولادة قاتلة. ينبثق الوليد من جسد سابق عليه غدا جثة، وتأتي «الساقان الطويلتان» إلى الوليد من «أخ» اغتصبت ساقيه. وما ساقى «خليل»، والحالة هذه، إلا ساقى صديقه القتيل «ناجي»، الذي كان يسبق دائماً «الوليد الهجين»، الذي اغتصبت جسده لاحقاً. تتحدد الحرب افتراضاً للأرواح والأجساد، يقود البعض إلى الموت، وينعم على من تبقى بولادة هي موت آخر. وعن هذه الدلالة يصدر المستوى الثالث، الذي اشتقت هدى بركات من فعل إشاري، احتضن طقوس الموت والميلاد هو. العملية الجراحية، التي تريح «المريض» من آلامه، وتهب جسداً صحيحاً. فيعد أن تحرر «الولد الهجين» من زمن البراءة، وانفتح على

زمن الحرب والكراهية، يتر ذاته من ذاته، وانقلب «أخا» عريض المنكبين، يتمتع بالقصف ولا يزجر الجردان المستأنسة. «كان خليل فرحاناً كطلب جسده الجديد، المعافى، لم يكن يعرف كيفية التعبير عن فرحه.. ص: ٢٠٦». تعبّر العملية الجراحية عن جسد مختلس من الآخرين وعن فرح يهجم بالاغتصاب. بقرت العملية من

المرتفعات البعيدة هي «الفوق» الاجتماعي، الذي بلغه الإنسان المستندب، حيث «الأخ» يلتهم غيره من «الأخوة» و «العريس» يفترس «الكلاب»، التي لم تستدب بعد.

يتكشف «خليل» في رواية هدى بركات شخصية من طبقات متعددة. فهو أولاً مثقف ريفي مغلوب على أمره، لا يطاول غيره حيلة وتجربة، تحاصره «مدينة متوسطة» متحاربة، مكتنزة بعادات متعارضة وبأخلاط بشرية ويفرق طبقيّة، تضفي إلى عجزه الذاتي جزءاً متراكماً. تخلق الرواية قامة البريء الفقير بإشارات كثيرة: قليل القامة طفولي المظهر وأقرب إلى الشحوب، مقنن الحركة في حجله المقموع، ضيق الكتفين مبتور الحركة، يضطرب في موروثه ولا يحسن الإفصاح، منزل في غرفة فقيرة مؤظف مع القليل، لا هو رجل بين الرجال وليس له في عالم الصبية مكان. إنه صورة عن بسطاء تكدسوا في زوايا بيروت، نسوا عبق الريف وأخطأوا عطر المدينة. تكشف الحرب عن ثقل تضعه الريفي على أعقاب «سادة الحرب» عن ثقل حصاره وعن سديم الحرب في مدينة هجينة، تهمش من يقول ب «فضيلة الأجزاء»، وتستدب المقيمين.

يتلو الطبقة الأولى، التي تسوّي المقيمين بغيره من المقيمين، طبقة لاحقة، تذيع أحوال «ذكر» مكبوت إلى تخوم المرض. قامة قليلة وشعر كستنائي وحضور ممسوح، لا هو بالذكر الذي اشتدت ذكورته وخالط الأنثى، ولا هو بالأنثى التي استنامت للذكر صورة أخرى عن وضعه الاجتماعي، الذي يضعه داخل بيروت وخارجها. فهو في بيروت مكاناً، دون أن يكون فيها إقامة، ففي المدينة رعب محتجب يهمش «الغريباء». يلغي الريفي المغترب فيه معنى المواطن، وينفي عنه الكبت صفة الذكورة. إنه المواطن الذي أجلت مواطنته في الذكر الموجل المذكورة، عليه أن يداري جسده في انتظار «الوطن القادم». والوطن السعيد المنتظر هو الحرب، التي وضعت في الكتفين الضيقين متكبين واسعين، ودفعت «المواطن السعيد» إلى اغتصاب جارته دون عقاب. إنه الذكر الذي حررت «البندقية» ذكورته وهزم جارته

المستضعفة، مصيبراً الجنس عدواناً والعدوان فعلاً «جنسياً»

يظهر «خليل»، في مستوى أول، إنساناً مقهوراً تحرر خطأ، وفي مستوى ثان، ذكراً مكبوتاً أيقظ العنف غريزته الهاربة. غير أن هذين المستويين وجهان خارجيان لمستوى أكثر عمقا ودلالة هو: الإنسان – الفخشي. في لطفه المسالم ما يوحي بأنثى وفي رفقه الصامتة ما ينفي الذكر. مخلوق هجين، أضاع الذكر الذي لم يكنه وأخطأ الأنثى التي لم تستقر فيه. فيه من الأنوثة ما يلنس برجولة مؤجلة ومن الذكورة ما يتأخم أنوثة مقنعة. موزع هو على اتجاهين غامذين وعلى رغبتين ضبابيتين، يقيم فيه الذكر الأنثى وتضمت وتجابه فيه الأنثى الذكر ويسكت. ولهذا يلف الإنسان – الفخشي، الذي جاوز العشرين، على ذاته المضطربة، ليكون «دجاجة عجوزا» و «عانساً» و «أرملة مهجورة»، وجسداً متوتراً يكتفي بأحلام رطبة يكون فيها ذكراً وأنثى في آن.

عاش الإنسان – الفخشي تناقضاته موزعاً على اتجاهات متعددة إلى أن جاءت الحرب ووجدته، غداً ذكراً، وآية ذكورته اغتصاب جارته، التي عادت من المنفى إلى «الوطن»، وأصبح «رجلاً».

ويرهان رجولته كفاف عريضان وشاريان كثيفان، فارق حرمانه وصار منعماً، ودليل نعمته سيارة و «مرافق» و جاكيت جلدي بني اللون. ولادة جديدة متكاملة الأجزاء، نقلته من المرافقة الطويلة إلى الرجولة، ومن الجنس المتعبس إلى الذكورة الواضحة، ومن حي فقير إلى «أعلى»، يخالط فيه «سادة الحرب»، ويمسي «أشأ» جديداً. ليس غريباً، والحالة هذه، أن يتخلص «الوليد» من تمازج الحب والكراهية، الذي رسم علاقته مع «صديقيه القتييلين»، وأن ينطق اتساقه الجديد بكرامية نقية لا أخلاط فيها، كما لو كان «موت الجميل» قد محا فيه عجزه القديم، ويعثه صلباً قوياً، يقف فوق القبور ولا يراها.

يحقق مجاز الإنسان – الفخشي، في رواية «حجر الضحك»، وظائف ثلاث: فهو، أولاً، المجال الدلالي الذي يتطور فيه الفعل الروائي، منتقلاً من الخنوفة العاطلة إلى

**يُمَيِّزُ الْإِجَازَ الْفَنِّي،  
الَّذِي خَلَقْتَهُ هَدَى  
بِرَكَاتٍ، عَنْ تَصَوُّرٍ  
رِوَايَ نَوْعِي،  
عَنَّا صَرَهُ نَاقَاةٍ  
وَأَقِيَّةٍ وَتَجْرِبَةٍ  
بَعِيدَةٍ عَنِ التَّذْهِينِ  
وَاجْتِهَادٍ رَهِيْفٍ**

«الاعتصاب المغنث» كاشفاً عن معنى الحرب وطبيعة المادة البشريّة، التي أنتجت الحرب وأعادتها الحرب إنتاجها. وهو، ثانياً، أداة فنية مطابقة، تجني رمن الحرب بما هو زمن مأساوي وساحر في آن، ذلك أن من ولد معطوباً يتجاوز ذاته بما يوطّن العطب ويؤمّن له النجات. وهو، ثالثاً، البنية الزمنية المتلبسة، التي تفتح الحاضر على غيره من الأزمنة، وتضع في الأزمنة المحتملة عطباً جوهرياً. ولعل بؤس الحاضر، الذي يحتضن «منكبين عريضين» يثيران السخرية، هو ما ربط التلميذ الغائب بمعلم قديم لا يقل خيبة، وربط المعلم التقليدي ببلاغة قديمة تستحق الهجاء. في صفحة لأمعة من صفحات لأمعة كثيرة، تكتب هدى بركات ساخرة من المدرسة التقليدية: «ربّت الأستاذ مقبل على كتفه عابساً بعينين حنونتين: أنت شيء آخر يا خليل، سوف يكون لك شأن، تذكر كلامي. حين يتذكر كلامه يفكر أن الجد قد قتله لا أحد أجحنة الحزب المتكافرة. ما قتله هو نظارته السمكة التي لم يعد في ذاكرة خليل غيرها. وبين أن يكون التاريخ شحداً قوياً للمخيلة في التكميلي الأول، أو أن يكون لفظاً للغة مقعرة في الشانوي الأول قعد خليل.. يضحك مع الحس الوطني. ص: ١٣٤ - ١٣٥». ترتد الخنوشة إلى الوراء مستحسرة معلماً معطوباً يُنهي عن الضحك ويحتفي برجولة اللغة، ويقع المعيش ويزهو بالحكايات. أفرغ «التلميذ النجيب» عقله من الضحك والعقل والأثوثة، واستبقى رجولة اللغة المقعرة، التي تستولد من «أبيدولوجيا الثورة» الجاكت الجلدي، ومن مبادئ الحزب أصول الاعتصاب المنظم. يعبر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصوّر روائي نوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذهين واجتهاد رهيف، مسائل «الممكن الروائي»، ويأثني بإجابات فنية، تسخف التقليدي وتضخ فراغه المتناجح.

تنغلق رواية هدى بركات على فضاء مشبع بالفقد والخواء، فلا شيء يرجى من زمن اغتصب الأخلاق واللغة وتمسك بـ «جاكت جلدي» أنيق. تنهي الرواية حديثها بالكلمات التالية: «كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحات الأولى، صرت تعرف أكثر مني، الكهيماء، حجر الضحك». تتأسى الرواية على «البطل»، الذي أشقت عليه في بداية

الحكاية، بعد أن تمرد عليها وانفمس في ضحك المدينة، حيث القصف يستولد الضحك، والضحك يستقدم القصف، والقصف والضحك يرميان بالفضيلة إلى جهنم.

السؤال الذي يطرح، في النهاية، على الرواية هو التالي: ما هو الزمن التاريخي الذي يضطرب فيه بشر يتقاتلون يستكبون لحظة ويستذنبون في لحظة تالية؟ أو ما هو الشكل التاريخي في مدينة تبدّلها الحرب إلى غاب بشري يلتهم قوياً ضعيفاً؟ يأتي الجواب البسيط من معطف «حرب الستين»، الشهيرة وما تلاها. غير أن الرواية تسخر من «الستين»، وهي ترجع وراء إلى الأستاذ القديم الذي يكره الضحك. وقد يقترح جواب آخر مجاز: الاعتصاب، الذي ينفي معنى السياسة والثقافة والقانون والمواطنة، أي كل ما تقول به الحداثة الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الحديثة. يعترف الجواب، وهو «ثقافي»، عن نقصه منذ البداية، لأنه يراصف المقولات ولا يسأل عن تاريخها. واقع الأمر، أن التاريخ الحقيقي، الذي انتهت الرواية إليه، قائم في مجاز الإنسان - الخنثى، الذي يتقهقر وراء كلما اعتقد التقدم إلى الأمام. إنه بنية تاريخية معوقة، تضع الزمن الحديث في أطر اجتماعية لا حداثة فيها، منتهية إلى حداثة الموضوع وتقليدية البنية، أي إلى زمن تاريخي هجين، يفصل بين اللغة ومواضيعها، وبين المواضيع واستعمالاتها. تفكك اللغة المقعرة المدرسة الحديثة، ويبدّد الوعي الريفي الثقافة الجامعية، وتمحو أيدولوجيا المرتبة السياسية ومعنى الحزب السياسي. ولعل هذا التراصف الهجين، الذي تتبلل فيه البنية المسيطرة مواضيعها الجديدة، هو الذي يطلق لغة هجينة، تخطئ المعنى أو تغالاه، كأن يكون «المرافق» إشارة سياسية، وأن يكون الصعود إلى «فوق» عملاً «ثورياً» لصالح «الجماهير. يترأى، في الحالات جميعاً، زمن تاريخي هجين، لا يفارق القديم الذي يقبده، ولا يلتقي بالحديث الذي ينسب إليه. لهذا كان المثقف الريفي إنساناً - خنثى، قبل أن تروّضه الحرب، وبقي كما كان بعد أن أصبح «زعيماً»، عندما ساوى بين الذكورة والاعتصاب، وبين الذكورة المفتصبة والرجولة السياسية. لم يكن سوياً في جسده القديم، ولم يقد سوياً في جسده الجديد، الذي دشّن ولادته السعيدة بفعل مريض

هو. الاغتصاب.

منهما صوته المجزوء، ويمعن في الفراق.  
«غاب خليل، صار ذكراً يضحك. وأنا بقيت امرأة تكتب».  
تقول الرواية في النهاية. تفصل النهاية بين الذكر الضاحك والأنثى الكاتبة، بين الحرب التي هزمت غيرها والكتابة المستقرة في زمن مفقود، أو بين الذكر المتحقق في ضحكة القاتل والأنثى الغائبة، التي لا نت بالكاتبة. كأن الأنثى، التي لم تحقق ما أرادت، تنتظر، وهي تكتب، زمناً لم يأت، أو زمناً لن يجيء، زمناً سوباً، لا يؤنث المزور ولا يزور المؤنث. فـ «الجنة» مؤنث، كما تقول الرواية، ذكراً كانت أم أنثى، والذكر هو ما هو عليه قبل أن يموت، فإن مات أصبح «أنثى»، كما لو كانت الأنثى هي الذكور الذي غذا «جنة».

«ذكر يضحك، وامرأة تكتب». يواجه الذكر الأنثى، ويقابل الضحك الكتابة. بيد أن رد الكلمات إلى دلالاتها يسمح بصيغة أخرى. يواجه الاغتصاب السلام، ويقابل الجنون الحكمة، أو: يجابه الاغتصاب للجنون الحكمة المسالمة. فالسلام هو الأنثى والكتابة هي الحكمة، والأنثى الحكيم هي التي تواجه الحرب بالكتابة والأنثى، التي ترد على الضحك القاتل بالكتابة، مجاز، يحتضن العاقل المسالم، ذكراً كان أم أنثى. وإذا كان «خليل» مسالماً، في البداية، بفضل الأنثى التي هي فيه، فإن أنثى «الأخ» القاتل ملينة بالجنون. كأن الأنوثة المتحققة، كما الكتابة، اغتراب، يفرض انتظار زمن مغاير، يأتي ولا يأتي معاً، يتلامح في الكتابة وينطوي متناثراً خارجها.

في «حجر الضحك» ما يجعلها رواية نوعية عن حرب محددة المكان والزمان، ورواية أسرة عن اللامعقول في الأزمنة المريضة.

## ٢- أهل الهوى: رواية الانفصال الأسيان:

تنوزع الحرب على «حجر الضحك» و «أهل الهوى» بشكليين مختلفين: فهي، في الأولى، مباشرة صريحة، وهي في الثانية لا مباشرة، حاضرة ومقنعة. بعيدة هي بمخلوقات المفترسة، وقريبة بمخلوق بريء النقي، صدفة، المخلوقات العجيبة. كأن في الرواية الجديدة ما يستكمل الأولى ويعارضها معاً: يستكملها وأضعها الحرب

تتضمن «حجر الضحك» خطابين متلازمين متفاوتي الحضور، يرى أحدهما إلى الحرب ووجهها، ويتأمل ثانيهما الكتابة والصمت والأسى، أي ما يفرض الحرب ويشجب آثارها. يظهر الخطاب الأول في سيرة الإنسان المعزوق، ويتلامح الخطاب الثاني في سيرة ذاتية مستقرة، هي سيرة الأنثى – الرواية، التي تحايت «بطلها» المبتور، قبل أن «يهجرها» إلى رجولة قاتلة. تقول الرواية في سطورها الأخيرة: «اقتربت من زجاج الباب الخلفي... إلى أين قلت فلم يسمعي... هذا أنا قلت له، فلم يستدر.. كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحة الأولى، صرت تعرف أكثر مني. الكيمياء، حجر الضحك، خليل، بطلي الحبيب. بطلي الحبيب». حجبت الرواية صوتها في زمن الاتصال وأفصحت عنه لحظة الانفصال الأخير، احتجاجاً على اكتشاف فاجع، لم تتوقعه ولا تقبل به. اكتشفت الرواية، في النهاية، ما أرادت لها الكتابة – الحقيقة أن تكتشف، فأغلقت «سريعا» موضوع حكايتها (ثلاث صفحات)، واستمرت رحلتها مع الكتابة – الحقيقة، التي كشفت لها عن مآل فاجع، لم تنتظره.

زاملت الرواية، منذ البدء، «شخصاً» تعرفه، وكشفت عن ذاتها في حضور متناوب مجزوء، مطمئنة إلى غبطة الوصول، إلى أن داهمها ما لا تريد، فألقت بالقناع وضاعفت «صرخة الكتابة». تقول في الصفحات الأولى: «فمدينتنا المتوسطة الجميلة قد تضخمت على نحو مبالغ فيه في تلك السنوات الأخيرة... حين تستوي الشمس عندنا.. أين نذهب بكل ما رأينا؟.. فالأعياد التي نتهيا لها...». تغيب صيغة الـ «هو» ويقف «خليل» مع الرواية التي تتحدث باسميهما، أو تقف معه وتترك له لغة بصيغة «الجمع»، فالمدينة المتوسطة للبطل والحبوبة والجميع. وقد تتحدث الرواية عن «بطلها»، وبه، ملغية المسافة بينهما، ومرتاحة إلى «آخر»، هو جزء منها، كأن تقول: «تجلس امرأة عمي على الأرض...». حين كانت امرأة عمي صبية تتعلم من أمها... أيام يقول عمي ويتنهد حينئذ قبل أن يتابع... ص: ١١٨ – ١١٩. يتداخل السارد والمسرود إلى حدود التماهي، قبل أن يحمل كل



في عاشق مجنون، ويعارضها بمواد الحكاية وأقدارها المختلفة.

يحقق الإنسان المبتور، في الرواية الأولى، هجنته الكاملة في أكثر من انتقال: ينتقل من هامش الحرب إلى مركزها، من عالم المهمشين إلى بيوت «سادة الحرب»، من حيز الحب والمودة إلى الجحد والكراهية، من أطراف الصمت الحزين والابتسام المتلعثم إلى الضحك المغتصب والنبرة الصارخة، من قاماة مراقة إلى ككتفين لا تعوزهما الرجولة والاتساع... تأخذ الوقائع والإشارات، في «أهل الهوى»، دلالات مغايرة: ينأى «أهل الهوى» عن حرب لا أسوار لها إلى «مستشفى» محدود المساحة واضح الأسوار، يغادرون المجتمع إلى مكان نظيف يسكنه أفراد، يغارقون الكراهية إلى أثير التأمل والانفصال، يتركون أجسادهم «الاجتماعية» الغليظة إلى أجسام رقيقة متعبة، ويرمون بأنفسهم في ضحك معائب، لا مخالب له ولا أظافر.

تبدأ هدى بركات روايتها الأولى بالشاذ - العادي، الذي يحسن الصمت لا إطلاق الرصاص، وتحفظ بروايتها الثانية بالشاذ - المختلف، الذي أتلفه العشق وأتلف غيره عشقاً. كأنها، فيما تختار، تسائل مجتمعاً يرضن بالسوي ولا يرضن بغيره، مخبراً عن عطب لا شفاء منه. ففي مقابل «خليل»، الذي افتقد الأنوثة السوية وأخطأ الرجولة الحقيقية، يقف إنسان آخر، ترعاه أخته العانس، متباطئ كسول يميل إلى العزلة ويحفظ بطفولة متأخرة. يفقد الأول في الحرب روحه ويصير جسداً قاتلاً، وتختلس الحرب من الثاني جسده وتصوره روحاً هادئة. وبينما يهجر الأول بيئته ويصعد إلى «فوق» اجتماعي مقتضب، يتحصن الثاني من المجتمع ويقف امام أبواب السماء. يحكي الطرفان هشاشة الوجود الاجتماعي، الذي تختبره الحرب وتعين ماله. مع ذلك، فإن بين الاثنين ما يميزهما من بعضهما تمييزاً واضحاً لا مزيد عليه. فالأول له اسم يشترك فيه غيره، يجعله قائماً في ذاته وخارجها، وفي قدره وأقدار غيره، والثاني لا اسم له، لأن في عشقه المبرح ما يجعله حالة خاصة، كما لو كان «العاشق» اسمه الوحيد. يعانق «أهل الهوى» مصانئهم الفاجعة ويمحون الأسماء، لأن اسمهم الحقيقي مكتوب في القدر الغريب

الذي سقط عليهم، وتمسكوا به حتى النهاية.

يفصح الاسم العادي عن «إنسان»، يعرفه اسمه الذي لا يعرف شيئاً، ذلك أن الإنسان محصلة لما اختار وفعل. يترجم الاسم استبداد الموروث، الذي يخلق الإنسان قبل أن تخلقه أفعاله، ويربط بين المسمى وآخرين يغيرونه، وقد يجسد مفارقة ساخرة تفصل بين الاسم والمسمى. كأن يكون «خليل»، وهو الصديق لغة، عدواً لغيره من البشر لهذا اصطدم العاشق الولهان روميو، وهو يقدم نفسه إلى معشوقته جوليت، باسمه الموروث عن عائلته وأبيه، ممتناً للنفس برغبة حارقة، بهجس بها عشاق آخرون، بأن تعرفه جوليت دون أن تحتاج إلى اسمه، فعشقه في عينيه، وعيون العشاق تزهد بالأسماء. لا تلتبس حكاية العاشق بحكايات غيره، منذ أن أصبح المعشوق عالمه واعتكف عن عوالم الآخرين. ومن هذا العشق يولد كيان فريد، يجعل العيون أسماء، ويضع «أهل الهوى» في عالم مفارق، يغترب عن العوالم الأخرى. يسرد العاشق في رواية هدى بركات حكايته ولا يصرح باسمه، مصرحاً بما تقصر عنه الأسماء، التي تؤذيه.

تنتفتح «أهل الهوى» في مستواها الميسر، على العاشق الذي اختير الغرام والكلف والتختم، واستقر في هواء الهوى، متوسداً مأساة لا يفهمها إلا هو. عشقٌ يجعله المتحاربون والمغتبطون بأسمائهم، إذ الإنسان يفنى بغيره ويذوب فيه، فلا فراق يبدد الروح، ولا انفصال يفضي إلى الجحيم. يمتزج العاشق بالمعشوق امتزاج الماء بالماء، فلا سبيل إلى تخليصه وخلصه، إلا بموت رحيم أو بجنون تبرزت منه الرحمة. فهو المولود والعدله الحيران، الذي أصابته لعنة مباركة واستبدت به رغبة قاتلة، يعيدها. كأن في العشق المبرح، الذي يصرح به «أهل الهوى»، خلية أولى، استيقظت في العاشق وردته إلى ولادة أولى، لا تلتبس بغيرها من الولادات.

يرد العاشق، الذي استيقظ فيه لغز الوجود، إلى نيل خالص، يخلع ذاته الأولى ويلبس لوعة العشق ويرتاج إلى «بيت الجنون». فهو أسيرٌ عشق قيوده، وأحياناً استعذب الانقياد، وامتدرد على «الجنون اليومي»، وإنسان - أعلى ينطق بلغة لا يدركها غيره. شيء قريب مما قاله نيتشه في «العلم الجدل»: «ما الذي يمنح الذئب... إن ما يمنح الذئب

لكائن، هو أن الهوى الذي يعتل فيه متميز، دون أن يدري هو شيئاً عن تميزه: إنه استعمال معيار نادر وفريد، ضرب من الجنون في الشعور بحرارة أشياء تبقى باردة لكل الآخرين، إنه الحدس بقيم لم يبتكر لها بعد ميزان، إنه التضحية، التي تقدم على مذبح إله مجهول، إنه البسالة دون طموح إلى تكريم... تضيء كلمات نيتشه، ربما، أحوال العاشق في «أهل الهوى»، وتضيء الإشكال الفكري الذي وضعته هدى بركات في روايتها. يواجه «أهل الهوى» بطولة الأجساد الزائفة ببطولة الروح، ويواجهون «محارباً» ينتظر التكريم بـ «عاشق» لا يفكر بالتكريم ولا يلتفت إليه.

يعيش «أهل الهوى» العاطفة المشبوبة، التي تتحدث عن «الألم والمرض والعذاب والتعاسة»، وعن «جنون مبارك»، يختلط بالتصوف ويفتح على حكمة جديدة. حين يتحدث العاشق عن ذاته ومشفوقه يقول: «نرى أنفسنا الآن ونرى الحزن على أنفسنا. تلك الشقة المقرونة بشجاعة وستويسية الخالدين». ستويسية زينون الرواقي... هي: «٥٠». يستلهم العاشق من الحكمة الرواقية الجنون الذي حذرت منه، يوسع فضائلها ويجعلها أكثر رحابة، ذلك أن الحكيم الرواقي يجذب إلى هدوء الروح، ويففر مما يكدر عالمه الداخلي، مؤمناً بأن العاطفة تعارض العقل والفعل الحكيم. إن العاشق نقيض الحكيم، أو أنه حكيم من لون مختلف، يلتصم هدأة الروح في تمزيقها. وعلى الرغم من إشارة الرواية إلى فلسفة قديمة، تتصالح مع «إله معلوم»، فإن «أهل الهوى» يجسدون عاطفة متحررة من الأزمنة، عاطفة نبيلة خالقة، مأخوذة بالتضحية وعنف الاختلاف واحتقار العقل الحسوب. تضع هدى بركات «العشق» في زمن الحرب، وفي زمن روحي طليق، يحتضن زينون الرواقي والمعذبين في مجتمعات الدائنة الزائفة، مبتعدة عن فكرة «العاطفة الحديثة»، التي قال بها إريش أوبرباخ ذات مرة.

ولعل العاطفة المؤسسة على «جنون مبارك» هي التي تلمي على العاشق أن يقتل المعشوق، وأن يقتل معه كابوس الزمن والتحول. يلغي القتل كابوس الانفصال ويحقق اندماجاً نهائياً، لا انفصال بعده. إنه تلك الولادة الدامية، التي تدمج بين طرفين في زمن توقف عن الحركة.

شرب فيه العاشق روح المعشوق، ودخل إلى زمن من أنير: «عرفت حين قتلتها ورأيت أني قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها فصار في...». تقول الرواية عن العاشق الذي قتل فانتكل عشقه: «لا تلبث الملكية إلا في كمالها. في وحدتها وتماسكها. ما يكون جزءاً من انفراف وانكسار وتفتت، لا يكون لأحد...». يقول العاشق، الذي طرق أبواب المتصوفة. تعشق العين إنساناً يراه آخرون، وتتأذى الروح مرتين. فما تراه يراه غيرها، وبينها وبين من تعشق مسافة، والقتل يرضي روح العاشق ويلغي المسافة. إنه جدل الرغبة التي لا تعقل حدودها، إذ المعشوق امتداد عضوي للعاشق، يذهب في ذاته، ويخلق من «الماء الجديد» مخلوقاً واحداً، ويقينا بالامتلاك ثمنه الجنون. يعيش العاشق، الذي أراحه القتل، توتراً مزدوجاً، يشده إلى جسد الم محبوب ونعمة الوصال، ويشده أكثر إلى إذابة الم محبوب في داخله، والتخلص من عبء وجوده الخارجي، إنه مهاجم من الآخر، الذي يتأذى عليه، ومهاجم من رغبته المتشوقة إلى الامتلاك. فالإنسان كائن راغب في كون غامض يعارض رغبته، وكأنه مغامر العاطفة مغامرته الأولى، تجعل منه مهاجماً لغيره ومهاجماً من غيره، ومقاوماً لغيره ومقاوماً من غيره. والعاشق في «أهل الهوى» يقاوم رغبته في المعشوق ويقاوم المعشوق الذي يثير فيه الرغبة، إلى أن تهزمه رغبته ويقتل المعشوق، لهيمتلك ويمتزج فيه. ومأساة العاشق أن دواءه خارجه، ومأساة العاشق الكلي أنه لا يستطيع الانفصال عن المعشوق أبداً، فيضعه داخله ويحظى براحة عميقة، لا راحة بعدها.

يطل العاشق المتحقق من «صخرته العالية» على مجتمع قوّضته الكراهية. يقوم في المستوى المسيطر مستوى آخر، يضيئه ويترجمه ويتبادلان التأويل. بعد الجنون العاشق المفرد، وقبله، يأتي جنون الحرب الجماعي، وبعد قتل نبيل يلغي الانفصال، يأتي «قتل على الهوية»، ينتائج في الانفصال المتجدد. تضع الرواية «أهل الهوى» في زمن «أهل الحرب» يتقاسمان القتل ولا يلتقيان. بينهما انفصال متوالد، يعزل البراءة والعفوية عن الدنس والحصان المميت. ويسبب انفصال لا يكف عن التمدد والاتساع، يذهب العاشق إلى أقداره وحيداً، مشبعاً

بأطيااف الحبیب الذی «شربه»، ویغوص المجتمع المتحارب فی مہاء الکرامیة.

یتکشف الفرق بین العشق القاتل والقتل العشوائي فی الفرق بین «المدينة»، التي تدور فیها «رعیة الله الحرة المختارة»، و «المستشفى» الذی «یقید» العاشق ویعزله عن غیره. تمشی المدينة حرة وتعتقل ما عداها، فجنونها المعمم ألغى معنی الجنون، وفرض «قانوننا» ینکره «المجنون» ویقبل بـ «نقیضه». مدينة حرة، تتحصن جنونها الجماعي، تفصل بین السوي والشائه والعادي والمریض والنظام والسديم، و بین المسموح والممنوع. ومنوعها على صورتها، یضمن الحب والتضحية والبراءة، ومسموحها أكثر غرابية، یمتد من القصف

العشوائي إلى «القتل على الهویة». یعارض القاتل – الحکیم المجتمع المجنون یرتأی ملتحفاً جنونه المختلف. ویواجه المستشفى النظیف المدينة الملوثة مدثراً بالنقاء والحکمة. لا وصال بینهما ولا اتصال إلا ما أملت ضرورة عمیاء تعلن عن لقائهما المستحيل. تصل بینهما الإشارات وتفصل بینهما المواضيع، لأن فی أحدهما ما یملی القانون وفی الآخر ما لا یلتفت إلیه. لذلك تغطي المدينة فی التعرّف على أسباب جنون العاشق، ویزهد الأخير بـ «أخته» ویکره كلمة المجتمع. لكل جنونه، وإن کان جنون العاشق لا جنون فیه. حین يتحدث المجنون عن أهل المدينة یقول: «تركوا بهوئهم، وسكنوا هذه الشقق التي كانت مفروشة لاستقبال السیاح ورجال الأعمال والقوادین والمومسات، الوطنیات والأجنبات. انظروا الآن ما أقبحها. غسول منشور وأولاد وروائح وصراصیر وجردان... ماذا تفعلون والشور تسیر فی الشوارع والأزقة کسبول البراکین. سوف تبادون. أنا المسیح المهدی لن أبقی ولن أذو». وحین يتحدث عن المستشفى یقول: «والصدفة عجببة اتفق جمیع المتحاربین – مع الرب – على أن یبقى هذا المكان، وهذا المكان فقط، خارج کل أنواع القصف والتدمیر، حتی العشوائي منه... لا تمیز حصانة المستشفى عن احترام «أهل الهوی»، بل عن ثبات قانون الحرب، الذی یحجر على «المختازلین»، فلا حرب مہیبة متجددة بلا

مستشفى ملیء یخبر عن تجددها

یوحد القتل بین المدينة ومستشفى المجانین ویفصل بینهما فی آن. یحقق العاشق فی القتل تجربة روحیة باهظة، تمده بولادة جدیدة، تقله من السديم إلى الصفاء. «إن جسمی یؤلمنی حین یهدأ کثیراً»، یقول فی طور من تجربته. فی القول ما یشد عن المعاییر المألوفة، فهو یستولذ الراحة من الاضطراب والألم من الهدوء، ویقیم الفرق بین البراءة والدنس. «شوان القاعدة هو عذاب القاعدة الأقصى... لأن القاعدة لیست لمن یموت عشقاً، لمن یموت من عذابه وشوقه للخفة والضوء وخیال الحبیب. وعذاب القاعدة نحن: الثقیلو الأحمال، المجانین، قدیسو الفوسفور، الکلاب المسعورة، العشاق، والقتلة الفاشلون...».

یظهر العاشق فی مجتمع الکراهیة شواناً، یتعین «خارج» المجتمع شهیداً حقیقياً، یتحدد المحارب – القاعدة بطلاً، وشهیداً لا شوان فیه. لیس فی الشهيد – القاعدة ما یصله بشهید – الشوان، ولا فی قاعدة الشهيد ما یرضی شهیداً کسر القاعدة، ولیس فی شذوذ القتل الفاشلین ما یطمئن قواعد القتل الصائب والشهداء الذین یطبقون القاعدة. تحضر مأساة الاسم، التي اشکی منها رموی، مرة أخرى: فإذا کان الشهيد من استضاء بروحه وضعی بها زاهداً بالأضواء الخارجیة، فإن شهیداً احتفی بالأضواء الخارجیة قبل «فعل الشهادة» بحاجة إلى تعریف آخر. لا ینتظر العاشق الشهيد التکریم ولا یهیس به، رغبته الحقیقیة تکریمه الوحید، ونقیضه «أحد قدیسو الفیدیو»، الذی تلتقط الكامیرا صوراً لوجهه وروحه، تقول الروایة. یخلع العاشق اسمه ویعزی إلى تجربته، ویطرد الاسم مفتوناً بالامتزاج بغيره، ویهتدی بأضواء لا أسماء لها: «أقوم الآن عن الصخرة وأمشی أمشی خقیقاً طائراً، أفتح ذراعی کیویحنا وأغنی. ویخرج ذهب کثیر من فمی. وأغنی مبشراً باسم الرب الذی عرفت. والرب الذی لامست وعانقت...». متساقط الأسماء التي تتلمسها الحواس، وتبقى أسماء تضیء الروح، أبثها العشق المحض والرب الرحیم والنشوة التي أثمرها الجنون المبارک... فرق شاسع بین شهید کفته

**إن العاشق لا أهل الهوی، الذی ینته هدی برکات بهواد أزمنة مختلطة، وأحسننت خلقه إلى تقوم الفتنة، صوره عن معذب اهتدی بنار مقدسة، والتقی بالقدیسین، الذین لم یقرأ کلامهم، وقاسمهم، طلیقاً، إشارات الاختیار الحشني ومآله الخثیر**

النور الإلهي، وآخر امتصه شريط الفيديو وتبدد في الإعلان.

يفضي العشق إلى القتل، والعشق القاتل إلى الجنون، وজনون العشق القاتل إلى دروب القديسين، الذين «دفنوا» أجسادهم وأمنوا بديمومة الروح. ثم عرفت أن الرب لم يتخلّ عني». يقول القديس الوليد، الذي يستوطن تجربة قديسين، سبقوه. تأتي هذه الروح عن تجربة استعادت تجربة القديسين، قبل أن تستظهر كلامهم، فاستظهر الكلام المقدس لا يقود إلى الجنة. إنه العناق الغريب بين النشوة والعذاب، وثقل الأسئلة وتجلي الإجابة، وألم الجرح وأطيايف الشفاء، بل أنه مرارة العلقم وحلاوة آثاره، بلغة القديسين المتوارثة. والقديس، الذي تصادت في

روحه أرواح تراءت له، يطرد عالمه الخارجي ويستقدمه، يعاني منه وينتصر عليه، يدخل العالم ويخرج منه، لأن نهار البشر ليل الحكيم، ونعيم الشواذ جحيم القاعدة. إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي بنته هدى بركات بمواد أزمنة مختلفة، وأحسن خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب اهتدى بنار مقدسة، والتقى بالقديسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختبار المضني ومآله المنير. فهذا المتيم المحسوس الفاقد الاسم، جرفته صدفة ما هي

بالصدفة، واستفاق على جروح وقروح ومعصم مكسور وذاكرة مضنيّة، فاعتكف متمرداً ثم استسلم راضياً، فشديد الرضا والفتانة والصفاء، وآية المسار، المنسوج من الوقائع والإشارات، مكان قوامه المواضيع والرموز هو: المستشفى - الدير، الذي يرمع جسداً مهدوماً، تستيقظ فيه روح مزهرة، أو يوقظ روحاً غافية تعالج جسداً متهدماً. كان في مغالبة الجسد فوق مكان عامر بالرموز المقدسة ما يوقظ «عيناً»، كانت غافية.

تبدأ التجربة، التي عاشها عاشق رأى بقلبه غيره، بحدث ثقيل غير متوقع، شامته «الصدفة»، وتنتهي بما ينصر القلب والصدفة القريبة. يقع من لا اسم له في العشق وقتل المعشوق والأسر والعذاب، ويصل وجيذاً إلى «بيت الجنون»، ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن

يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمدّه بروح صافية لا تكرة أحداً. درب غريب، يمدد من العذاب إلى الله، تهزم فيه الروح والجسد، وإنسان الحب إنسان الحرب، والمسيح - الإنسان الملك الممجّد. يصدر الانتصار عن افتداء الروح بعذاب الروح، وتوليد الراحة من نار العذاب. يحاكي هذا المسار مسار القديسين ومأساة السيد المسيح المنتصرة، الذي حدّث عنه أوبرياخ في كتابه: «عبادة العواطف»: «بندھش كثيرون من أن القديسين تحملوا عذاباً عظيماً بطمأنينة وهدهد، ومنّ يشأ أن يصل بهذه الدھشة إلى منتهاهما، عليه أن يدرك أن القديسين يسكنهم حماس عظيم، وأنهم يقلّدون يسوع المسيح بحب كبير»، «أيتها الروح، إن أحببت جسداً فلا تجبي جسداً غير جسد المسيح، الذي ضحى بذاته على مذبح الصليب...»، «ففي التأمل المستمر يتحرر «العاشق» من جسد المرأة، التي قتلها، وينصرف إلى «جسد» آخر.

ثم عرفت أن الرب لم يتخلّ عني»، يقول القديس الجديد. يقوده الاختيار الواقعي - الرمزي من حب إلى حب، ومن فؤاد إلى آخر، ويستبقه شهيداً. كان العاطفة، التي لوعته وصهرته واستولته، درب إلى «فكر صااح لا ضحالة فيه»، كما يقول باسكال. غير أن في القداسة المتحققة ما يسفر عن غربة لا تنتهي: خرج العاشق في البدء على مجتمع آدمي الكراهية، وخرج في النهاية من جسده إلى جسد آخر، وبقي في الحالين غريباً: «قلت للطبيب يوماً بأنني قد أشفى. وبأنني أعرف علامة شفائي، وهي أن أستطيع السير مغمض العينين في المستشفى أو حتى في الحديقة دون أن أصطدم بشيء أو بأحد. وأن أستطيع أن أرى حدود الأشياء لا الأشياء، وحركة الناس لا الناس، وأن أحسن التجنّب...». يعطي العاشق، الذي غذا قديساً، قوله في صفحة الرواية الأخيرة، مؤكداً انتقاله إلى عالم آخر، يكون فيه مع «البشر» ولا يكون منه، يرى حركتهم بقلبه دون سواء، لأن في حركتهم ما يستدعي إليه وحده ويصرف البشر. جاء في كتاب أندريه جراير «أصول علم الجمال القروسطي» ما يلي: «إن أردت أن تعرف الله،

**ينتظر زيارة أخت عانس. تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمدّه بروح صافية لا تكرة أحداً**

يقول القديس بازيل (القرن الرابع) الفصل ذاتك عن جسدك وعن الحواس الإنسانية، هجر الأرض، البحر، الهواء، اترك ساعات وإيقاع الزمن المعلوم، اصعد فوق الأثير والنجوم، بكل جمال وعظمة وروعة الهدوء والحركة اللذين يضبطان العلاقات بين النجوم، اخترق بفكرك السماء، وعندما تصل إلى ما فوقها، تأمل بالفكر وحده الجمال الموجود هناك... يرى الفكر، الذي تحرر من العالم الحسي، إلى الله ويراه، ويعرف أن السماء المرئية خادعة، وأن السماء الحقيقية تقع على تخوم الفكر، وأن أحوال البشر حركتهم، التي يراها الفكر دون غيره. شفي القديس، الذي كان قاتلاً، حين انفصل عن حواسه، خلع جسده واكتفى بفكره. انفصل عن الإنسان الذي كانه، وعن آخرين انفصلوا عنه. مات في جسد قديم ويعت في فكر جديد، ونما فوقه نسيان لا يؤرقه.

يعيش «أهل الهوى»، عزلة، هي عزلة الحب والبراءة عن الكراهية والندس. لهذا يشير القديس إلى «تخوم الفكر» وإلى مجتمع ينكر القديسين ويحجر عليهم. يتكشف معنى الحرب في عبادة الكراهية، وتكشف عبادة الكراهية عن مجتمع تحرر من المقدسات، واستراح في «زمن وثني» أثيق الملبس

وحديث الأسلحة. جابهت الرواية، على مستوى المعنى، تضامناً الجنون الجماعي للقاتل بعزلة العشق المجنون المخلقة، وأعاد صياغة العزلة، على مستوى التقنية، بالمونولوج الداخلي المفتوح، إذ العاشق يوح كما شاء، ولا يحدث أحد. والمونولوج، الذي يفتح الرواية ويفلقها، يحقق وظائف ثلاث، تنتج معنى عالي الكثافة: يخبر، أولاً، عن مجتمع مأزوم شديد الاضطراب، يقبل بالقتل ولا يرضى بالحوار، ويؤكد، ثانياً، عزلة المؤمن الصادق، الذي هجره الجميع وسقط في عزلة مضيقته، ويؤمن، ثالثاً، اختلاط الأزمنة المختلفة، فرمن البوح المتوحد حاضر مطلق، تخترقه كل الأزمنة. تفصح تقنية المونولوج الداخلي عن المعنى، فلا يستغني بكلامه الصامت المفتوح إلا من افتقد من يحاوره، أو افتقد قدرة الكلام مع الآخرين. «المونولوج هو لغة المخدول الذي هجره الإله»، قال لوكاتش الشاب في كتابه «نظرية الرواية». تعيد هدى بركات صياغة القول بما يوافق زمن المتحاربين:

### واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، وسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة

«المونولوج هو لغة المخدول الذي هجر مجتمعاً قاتلاً أنه ذاته واستغنى عن جميع الآلهة». لهذا ينسحب «العاشق» من المجتمع وعالم الحرب وفضاء الكفر، ويلوذ بقضاء ضيق - واسع، يفتح فيه على السلام والإيمان وأحياف القديسين.

ينفتح المونولوج الداخلي على «وضع إنسان مأزوم»، أضاع ما رغب به، أو لم يلتق به. عاشق يعترف بعشقه، ويعترف بأن عشقه قاده إلى القتل، ويعترف أن القتل الفاضل أخذ بيده إلى الجنون والحكمة المستقرة. ينسج في مناجاته، التي لا تنتهي، سيرة ذاتية مليحة بالثقوب، ترممها شظايا الكلام المتواتر ولا تستقيم، فهي أثر للبقعة والغبوبية في آن. ويسبب ذلك، يكون سارد الحكاية هو بطل الحكاية، وتكون أحوال البطل المختلف صورة عن

أحوال السارد المأزوم. يستحجب وراء السارد المأزوم، الذي احتكر الكلام، روائي، يسائل أزمة صماء، أوكل كلاماً إلى غيره وصرح، منذ البدء، أنه يسرد أحوال شرط مأزوم، أيته متحدث مختلف، لا يتحدث كالأخرين. يظهر موقف الروائي، الذي تلفه الأزمنة، في المسافة التي تفصله عن السارد، الذي ينتج حديثاً متقطعاً، قلق المركز. كأن في الواقع ما يستعصي على القول الواضح، فيتوالد القول موزعاً على الموضوع والالتباس. يكون المونولوج الداخلي، في الحالين، تعبيراً عن واقع، تداعي معناه، تعيد بناء تقنية أدبية مبدعة، توحّد بين الروائي والسارد وتفصل بينهما في آن.

«بعد أن قتلتها، جلست على صخرة عالية». يبدأ المونولوج «بعد» القتل، الذي لا يصبح «بعد» إلا بعد مسافة زمنية، ذلك أن «ما بعده الجنون حاضر مطلق، هو مزيج من الأحاسيس الغامضة والذكريات المتناثرة والمشاعر الملتبسة. ما قبل الجنون هو ما قبل الكتابة، وما «بعد» الجنون مستهل «الكتابة المأزومة»، التي عليها أن تنظم ما لا يمكن تنظيمه، وأن تدور حول نفسها طويلاً، كي تروض التوشوش المتلاحق وتنتهي إلى نص كلي، يتكشف في توازن الكل واضطراب الأجزاء. تتخلق جمالية الكتابة في تنظيم البوح الذي لا يمكن تنظيمه. أو في العلاقة المحسوبة بين الكلام المتوشوش والتنظيم الجمالي.

يحول التنظيم الجمالي على زمنيين متداخلين، أحدهما سائب تدور فيه ذاكرة مرهقة تروي حكاية ملهنة بالفجوات، وثانيهما زمني تعاقبي يباطن الأول، يجمع نثار الزمن الأول ويضع فيه المعنى. وعن تفاعل الزمنيين تصدر حكاية لها بداية غائمة، ونهاية واضحة المعنى. بدأت الرواية بجملتها الشهيرة عن القتل والصخرة العالية، وانتهت إلى خاتمة، من صفحة ونصف، تشهد على هدوء الزمن الأخير، الذي لم يبدأ هادئاً أبداً. إنه ترويض الزمن عن طريق اللغة الجمالية، إذ القتل هو اللغة التي تواجهه، وإذ القوة هي اللغة التي رُوّضت الجنون.

أنجبت هدى بركات في «أهل الهوى» مسافة مزدوجة، تدلّ على واقع مريض وتبرهن عنه: مسافة أولى قوامها سارد ملقات العقل عهدت إليه الروائية بالكلام نيابة عنها، ومسافة ثانية تترجمها «لغة جوهرية» تنقّض اللغة النفعية البسيطة، وتختزل المواضيع إلى لغة شديدة الكثافة. كأن السارد، وهو ينسحب من واقع ينفيه ينسحب من «لغة واقعية» لا تقول شيئاً. تبني بركات، وهي تحتج على الواقع المريض بلغة ليست منه، الرواية على لغة مكتوبة خاصة بها، تتخلق وهي تبحث عن المعنى في واقع افتقد المعنى. وربما تكون هدى، وهي تواجه لغة الحرب بلغة أخرى، قد بلغت باللغة الروائية مستوى شبه فريد. يقول

نيثشه: «لما كانت الحرب والدّة كل الأشياء الجيدة، فإنها أيضاً والدّة كل نثر جيد». واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، ويسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة.

نقبت «حجر الضحك» عن معنى التاريخ الاجتماعي بإحالات متعددة، تستدعي المدرسة وتهافت السياسة وريخاوة الثقافة والهوة بين الريف والمدينة. اكتفت هدى في روايتها الثانية بتاريخ ثانوي، هو تاريخ القيم والإيمان. كاشفة عن تشاؤم شديد، لا يطمئن إلى التاريخ ومعناه. فبعد أن لامست، في روايتها الأولى، السلطة السياسية متوسلة «مدرستها»، ساءلت، في روايتها

الثانية، مجتمعاً وإبن الأركان، لا يعرف الحب ولا الضحك الصحيح. يتقهقر التصور الروائي من التاريخ الاجتماعي – السياسي إلى التاريخ الأخلاقي، منتهاً إلى مجتمع فقد إيمانه الديني واتخذ من الكراهية ديناً جديداً. «أهل الهوى» عمل روايتي يحتشد بكتابة أدبية جوهرية لا يلتقي بها قارئ الرواية العربية إلا نادراً، عمل فائن غير مألوف، صاغته المعاناة والاجتهاد والموهبة. في «أهل الهوى» كتبت هدى بركات رواية مغايرة إن لم تكتب في سطورها اللامعة: الرواية.

## ٢- ملاحظة عن «حارث المياه»، التشاؤم المكتمل وريخاوة التاريخ

ساءلت هدى بركات، في «حجر الضحك» التاريخ وهي تسائل «مدرسة رسمية» مدثرة بالبالغة والتجهم. وفي «أهل الهوى» وضعت المجتمع المتقاتل في مجاز الكفر والإيمان، راجعة إلى تاريخ القيم، الذي تعدّد مقولاته، المرفوضة أو المقبولة، ارتقاء المجتمع وانحطاطه. في عملها الثالث «حارث المياه»، ابتعدت من جديد عمّا بدأت به، راجعة من تاريخ القيم إلى عالم الفن والجمال

ينطوي الانتقال على تشاؤم صريح، وعلى كره لليقين وتطوير منه. يظهر التشاؤم في التذكير بمبادئ الحب، وبمأساة الإنسان الذي لا يود أن يكون قاتلاً. ويتراءى اللائقين في الحوار مع الفراغ، دون السقوط فيه. وما «حارث المياه» إلا الإنسان الجميل الذي يهني، وهماً، عالماً جَمِلاً مسؤولاً بالفراغ. يهني بيتاً يداري به يؤسه ويموت بانساً، معتقداً أن في جمال «الحرير» ما يصدّ عنه الأذى ويمنع عنه الموت. بعد الإيمان، الذي يترك المؤمن مع مناجاته المغلقة، يأتي الفن، الذي يعد الإنسان بألوان كثيرة ويسقط في الرماد. ومع أن في الفن ما يوازي الروح، إذ الفن خلق وإبداع وابتكار، فإن فيه ما لا ينصر الروح طويلاً، فبعد الخلق يأتي الاضمحلال، وبعد المبدعين تأتي النار على الإبداع وأمله.

ولعل تطاير اليقين هو ما جعل هدى تصل إلى «تاريخ الفن»، وهو ما دعاهما إلى التعامل مع مجاز لطيف رهيف

**وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والازدهار، لا يختلف عن حال «بيروت»، بل تاريخها الطويل، التي إن استقامت ضربتها الزلازل، فإن نسيبتها الزلازل اجتاحتها الهروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه**

واهن هو القماش، الذي يتمتع حواس الإنسان زمنًا، ويسقط في الاضمحلال. لم تكتف السيدة بركات بمجاز قابل للتلف، بل عمدت قابلية التلف ووسّعت أمد الاضمحلال. ف «حارث المياه»، أي المبدع، عليم يلتحف ببؤسه الذاتي ويموت وحيداً، جاء من أب لا يقل عنه وهذا وتداعياً، ومن أم مشبعة بالأوهام والرهافة الفارغة. ولن تكون ذاكرته، التي توقظ عالماً يوحى بالأناقة والتوازن السعيد المحسوب، إلا ذاكرة كاذبة تعوِّضه عن معيش متفل بالخلل. وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والأزدهار، لا يختلف عن حال «بيروت»، في تاريخها الطويل، التي إن استقامت ضربتها الزلازل، فإن نسيها الزلازل اجتاحتها الحروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه.

يلف الاضمحلال الحرير الفاتن وعاشق الحرير ومدينة على البحر، كلما وقفت انحطمت من جديد. إنها جمالية الأفول، التي تحوّل المعرفة إلى لحظة من أسى، وتبدل الكتابة إلى فعل حزين، وترى في الحرب ظاهرة طبيعية، طالما أن للاضمحلال بواباته المتعددة، المدينة الحقيقية سراب، و «ملكة القماش» الصغيرة المحوطة بالأطلال سراب آخر. لهذا يبنّي «حارث المياه» في وسط المدينة الخربة بيتاً من سراب، يريسه أياً ما معدودة ويسلمه إلى الموت. سراب فوق سراب وخرائب بشرية فوق أسواق خربة، واليقين في لا مكان. وما الكتابة إلا فعل يستجدي اليقين من

اللايقين، ذلك أن الكتابة «قماش» آخر، مثله أن الكاتب «حارث المياه» المختلف، الذي يحمل في ذاكرته أنقاضاً مستقرة. هكذا تنفي «جمالية الأفول» الفن، فمادته واهنة وترضي بالزوال، وتندب برخاوة التاريخ، الذي يتكدس ركاماً ثقيل، يضمن باليقين ويمنع السعادة عن الإنسان. لا ينيق عن الخراب المعطى إلا خراب لاحق، يعقبه آخر أكثر شدة.

يقول كارل ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤»: «إن تشكل الحواس الخمس هو عمل تاريخ العالم كله من القدم حتى اليوم». رأت هدى بركات في «حارث المياه» الواقع الدامي ونذبت إلى عالم

الحواس، حيث المنظر واللمس والمذاق والرائحة، وانصاعت إلى فتنة الحرير. كان في ذهابها رفض للحاضر وأشياء من اللايقين والضياغ، وكان فيها تنقيب عن الحرية، فالحرية الإنسانية قائمة في الحساسية الإنسانية. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها، بل أنها تكتشف الأشياء وصفاتها، وتعيد تخليق ما اكتشفته بطرق جديدة.

من حرب ضارية تقوض مدينة إلى إنسان يلهو بالأقمشة، إلى حواس ابتعدت عن صاحبها، حتى بدت مستقلة أو تكاد. تصل هدى بركات، وهي تحاور العين واللمس والرائحة إلى ذروة رهاقتها، وتعاين التشاؤم المفتوح أيضاً، لأن كل ما تحاوره مقبل على الزوال. تصل، وهي تساوي بين هشاشة الحرير وأعمدة المدينة، إلى منظور مأساوي للعالم، يسكن فيه الشعور

الرواية، وتقاسم فيه الرواية الشعر خصائص كثيرة. ولعل هذا المنظور الشعري، الذي يحرر الرواية من بعض القيود، هو الذي يضع في «حارث المياه» فتنة خاصة، ويهبها «دينامية» تجعل الرواية إلى نص متع وسؤال مبهم، يبحث التحول عن إجابة في الرواية وفي متاهة الاضمحلال الواسعة.

ترسم هدى بركات في رواياتها الثلاث مشهد الحرب، من زوايا مختلفة، مشهداً مفزعاً، صاغه تصور أخلاقي، اقترب من اليقين، قبل الحرب، وأقلع عن اليقين، بعد أن غادر «مدينة الحرب»، واستقر في لا مكان.

واستقر في لا مكان.

## مراجع الدراسة:

- ١- هدى بركات: حجر الضحك، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
- ٢- أمل الهوي دار النهار، بيروت، ١٩٩٢.
- ٣- حارث المياه دار النهار، بيروت، ١٩٩٨.
- ٤- أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.
- ٥- بلهر باسكال: خواطر، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ١٩٧٢.
- ٦- نوتشه. العلم الجدل، دار المنتخب العربي، بيروت، ٢٠٠١.
- ٧- العائظ مقلاتي الواضح والمبين في ذكر من استشهد من المجبيين. A Grabar the origins of lesthénique médiéval. Eds: Macula, paris, 1982.
- ٨- E Auerbach: le cult des passions. Eds: Macula, paris, 1998.
- ٩- Sites of vision edited by D. M. Levin, MIT press, 1999.
- ١٠- G poulet: études sur le temps humains vol 2, pion, paris, 1952.
- (الجزء الخاص ببلزك).

# رواية السيرة الذاتية الجديدة

## قراءة في بعض

### «روايات البنات» في مصر التسعينيات

خيري دومة\*

حتى كانت الرواية الثانية والثالثة قد صدرت لنفس المجموعة من الكاتبات، مثل «الباذنجان الزرقاء» و «نقرات الظباء» لميرال الطحاوي، و«هليوبوليس» لمي التلمساني، و«أوراق النرجس» لسمية رمضان .. وغيرها. وسرعان ما انضمت كاتبات أخريات - من أقاليم مختلفة في مصر، ومن فئات اجتماعية متنوعة - برواياتهن الأولى، مثل صفاء عبد المنعم ، وأسما هاشم، ونجوى شعبان .. وغيرهن.

وعلى امتداد عقد التسعينيات نفسه، كانت أجيال من الكاتبات الأكبر سناً، اللواتي أصبحن معروفات في مصر وخارجها (مثل رضوي عاشور وسلوى بكر وإتهال سالم ونعمات البحيري وهالة البديري وسهام بدوي - إلخ) يجتهدن في إصدار المزيد من الروايات . وكانت كاتبات عربيات أخريات تنشطن في أماكن أخرى من العالم العربي، كما يمكن للمرء أن يلاحظ في روايات أحلام مستغانمي من الجزائر، وهدي بركات من لبنان، وكاتبات أخريات من فلسطين والخليج العربي على سبيل المثال. هذا بالإضافة إلى ما تنشره الكاتبات العربيات من خارج العالم العربي، مثل روايات آسيا جبار، وروايات أهداف سوييف المثيرة للإعجاب وللجدل . وفي هذه الأثناء كانت دوريات نسوية وأعدة - وإن كانت قصيرة العمر - تظهر هنا وهناك، مثل «هاجر» و«الكاتبة» و«نور» و«عيون جديدة» ... إلخ . هذا فضلاً عن تكوين جماعات نسوية مثل جماعة «المرأة والذاكرة» بالقاهرة ولكل بلور هذا كله في النهاية حلقة متكاملة ومتنوعة ومكثفة من الكتابة الروائية النسائية العربية ، وهذه من غير شك

#### ١- كتابة البنات

فجأة، وفي أواسط التسعينيات من القرن العشرين، أصدر عدد من الكاتبات الشبابات في مصر رواياتهن الأولى، ودواوينهن الشعرية، ومجموعاتهن القصصية الأولى وهو ما شكل ظاهرة أدبية ملحوظة، تناقش حولها النقاد فيما عرف بـ «كتابة البنات» أو «النساء الصغيرات» (١). وقد تسبورت الظاهرة على نحو واضح حين صدرت رواية «الخباء» لميرال الطحاوي في ١٩٩٦، إذ تلففتها الصحف والندوات والمتابعات النقدية وأصبحت - بعنوانها المثير الدال - مادة خصبة للجدل، ناهيك عن الترجمة السريعة للكتاب الأجنبية. وفي عام ١٩٩٧، صدر في القاهرة عدد متزايد من الروايات الأولى لكاتبات شبابت أخريات، «دنيسا زاد» لمي التلمساني، «قميص وردي فارغ» لنورا أمين، «مرايا الروح» ليهيجة حسين، «السيفان الرفيع للكنز» لعفاف السيد، «دارية» لسحر الموجي-إلخ. ولم يكد عقد التسعينيات ينتهي

\* باحث أكاديمي من مصر



فأهارة تستحق المراجعة والدراسة من جهات متعددة (٢)، وربما تستحق الندوات والمؤتمرات التي سرعان ما تجاربت الدول العربية في عقدها لـ «أدب المرأة» و«إبداع المرأة» إلخ.

بيد أن ما يرمي إليه البحث هنا ليس مجرد دراسة هذه الحركة النسوية الطالعة، أو حتى دراسة الرواية النسائية في العالم العربي المعاصر. ليس الهدف هنا دراسة نوع من الأدب النسائي الذي طالما جذب المستشرقين الباحثين عن الوجه الآخر لمجتمعاتنا، مجتمعات العالم الثالث خلال الاستعمار الأوروبي القديم وبعده، عبر كتابات النسوة والبنات المقموعات، مما جعلهم يتدافعون ويتنافسون في ترجمة هذا النوع من الأدب والتعرف عليه من الوجهة الاجتماعية. الهدف هنا - قبل ذلك - هو دراسة نوع من النصوص القصصية الجديدة التي تكتبها الأجيال الجديدة في مصر التسعينيات، سواء كانوا ذكوراً أم إناثاً (٣).

وسيتم التركيز هنا على جناح واحد فقط من هذه الكتابة القصصية الجديدة، هو ما يسميه صبري حافظ «الجناح النسائي»، وعلى نوعية واحدة من النصوص التي باتت تعرف باسم «رواية السيرة الذاتية». وليس الغرض من ذلك بالطبع مجرد حصر نطاق البحث، وهو غرض مشروع من الوجهة البحثية، بل الغرض قبل ذلك هو محاولة رؤية هذه الروايات التي كتبها البنات، بصفتها جزءاً من تيار عام أوسع وأقدم، ثم محاولة تمحيص هذه العلاقة الشائنة الغامضة بين كتابة النساء على وجه العموم، وبين الصيغة السيرة - ذاتية في كتابة الرواية.

وحيث إن هناك زعماً شائعاً ومتزايداً بأن كتابة الهنات عموماً، ورواياتهن خصوصاً، تتضمن بعداً سيرة - ذاتياً واضحاً؛ فقد أصبح من اللازم درس هاتين الظاهرتين مقترنتين معاً، أعني:

- هيمنة رواية السيرة الذاتية.

- توالد روايات البنات في السنوات الأخيرة، وتزايدها كماً وكيفاً.

رواية السيرة الذاتية ليست ظاهرة جديدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، بل كانت على العكس واحدة من أكثر الظواهر شيوعاً في المراحل الأولى من تاريخ هذا الأدب، فقد استخدم رواد الرواية المصرية مادة حياتهم الشخصية ليصنعوا منها رواياتهم الأولى في صيغة سير ذاتية واضحة، والأمثلة هنا كثيرة، أبرزها طه حسين في «الأيام»، وهيكمل في «زينب»، والعقاد في «سارة».

وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» (٤).

كما أنها لم تكن يوماً ظاهرة نسائية؛ فمعظم الروائيين الرجال في الأدب العربي المعاصر استغلوا فعلاً حوادث ووقائع وأطراف من حياتهم الشخصية، ليصنعوا منها روايات سيرة ذاتية جديدة. من بينهم: إدوار الخراط، وعبد الفتاح الجمل، وجمال الغيطاني، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ومحمد مستجاب، ومنتصر القفاش، وغيرهم.

وعلى وجه العموم، يبدو أن هناك علاقة عميقة لا مفر منها بين مخطط حياة الكاتب الفرد ككناية من ناحية، وبين شكل الرواية نوعاً آنبهاً من ناحية ثانية. لكننا يجب أن نلقي مزيداً من الضوء على هذه العلاقة الإشكالية المتزايدة في النص العربي المعاصر؛ ذلك أنها أضحت سمة مهيمنة على هذا الفن. لقد أصبح من دأب الكتاب أن يستخدموا مواد من حياتهم الشخصية الفعلية، وأن يطفوا عن ذلك في متن النص الروائي نفسه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أشهر النصوص القصصية في السنوات الأخيرة كانت تصوصاً سير ذاتية، أو شبه سير ذاتية. ومما يجدر ملاحظته هنا أيضاً أن هيمنة الصيغة السيرة ذاتية جاءت مواكبة لاتجاهات طليعية وتجريبية في الكتابة، لا في الأدب العربي وحده، بل في كل أداب العالم. لقد جاءت هذه الصيغة وكأنها إعادة اكتشاف للعلاقة الخصبة المركبة بين الذات والواقع، بين عالم الدلائل وعالم الخارج.

## ٢- السيرة الذاتية، ورواية السيرة الذاتية

السيرة الذاتية هي قصة حياة المرء التي يتذكرها ويكتبها بنفسه، ولذلك تكون خاتمة لحياة الشخص، وقد يكتبها كاتب أو سياسي أو مجرم أو قائد؛ لأن الشهرة والمعرفة المسبقة بصاحبها شرط ضروري للإقبال على قراءتها. أما رواية السيرة الذاتية فعمل فني متخيل ينضج على أحداث ووقائع من حياة صاحبه مهما كان مقبوراً، ولذلك يحدث أن يكتبها شاب غير معروف كما في حالتنا هذه، أو يكتبها كاتب شهير كما في حالات كثيرة. لكن هذا الاختلاف بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية لا يخفي أن بينهما تشابهاً بديهيًا، مردهُ أنهما كليهما يستندان إلى تفكير خاص لوقائع وشخوص من حياة الكاتب. وتلك هي المشكلة: أنهما معاً يقعان في المنطقة التي تفصل بين الخيال والحقيقة.

رواية السيرة الذاتية اليوم، فإن هذا يعني الإشارة إلى تفاصيل غامضة معدلة من حياة المؤلف الحقيقي التاريخي، أكثر مما يعني استخدام تقاليد فنية تنتمي إلى نوع السيرة الذاتية.

إن ما يحدد الشكل في النهاية هو المصطلح النوعي لا المصطلح الصفي؛ فمصطلحات النوع - ربما لأنها تعني تقاليد محددة مجسدة في شكل خارجي واضح - يمكن أن تصاغ دائماً في مصطلح يأخذ لغوياً صورة الاسم (إيجراما - ملحمة - رواية) بينما تعمل مصطلحات الصيغة إلى أن تكون صفة لا اسماً (ملحمية، غنائية، رامية، كوميدية، مأساوية.. إلخ). أما استخدام الصفة في مصطلحات النوع فأمر أكثر تعقيداً .. بإيجاز: حين يلحق المصطلح الصفي باسم النوع فهذا يشير إلى نوع مركب، لكن الشكل العام يحدده النوع وحده. ولم يحدث في تاريخ الأدب أن كان هناك - إلا في حالات استثنائية جداً - جمع بين شكلين خارجيين في عمل أدبي واحد(٧). وعلى هذا تكون رواية السيرة الذاتية نوعاً مركباً، يجمع بين نوع (الرواية) وصيغة (السيرة-ذاتية)، لكنه يبقى «رواية» في النهاية؛ لأن الرواية هي التي تعدد شكله العام، تماماً مثلما يحدث مع الرواية التاريخية، والرواية الرعوية، والرواية الرسالية، والرواية الغنائية.. إلى آخر تلك التركيبات بين نوع الرواية والصيغ الفنية المختلفة.

حتى لو نظرنا إلى رواية السيرة الذاتية بصفتها جمعاً بين نوعين أدبيين تاريخيين، هما الرواية والسيرة الذاتية، ستظل العلاقة الإشكالية بين النوعين قائمة: فكلا النوعين تخلفا في نفس المرحلة من التاريخ (القرنين السابع عشر والثامن عشر)، وكلاهما يتأسس على قصة حياة بطل فرد يدخل في علاقة إشكالية مع محيطه، وكلاهما نوع من وراوغ مفتوح على الجديد.

لكي تصبح السيرة الذاتية شكلاً متماسكاً لابد من مبدئها في الغالب الروائي الأساسي، الذي هو - كما أوضح جولدمان مرة - رحلة بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في عالم متفكك. إن العنصر الأساسي في نوع الرواية، خاصة في المراحل الأولى من تاريخها هو سيرة حياة فرد(٨). ومن ناحية أخرى، فإن كل رواية، إن لم نقل كل عمل فني، يتضمن بالضرورة عنصراً من سيرة مؤلفه وما خاضه من تجارب؛ ولهذا السبب يشكك بعض النقاد في وجود نوع السيرة الذاتية نفسه، وينظر آخرون إلى كل نص له صفحة عنوان بصفته نوعاً من السيرة الذاتية(٩).

أضف إلى هذا أن «رواية السيرة الذاتية»، أو «السيرة الذاتية الروائية» كما يحب بعض الكتاب والنقاد أن يسموها(١٠)، تحتل مكانة رفيعة في تاريخ القص الحديث، لا في القص العربي وحده وإنما في كل ثقافات العالم، والأمثلة كثيرة، من جويس إلى بروس، ومن فرجينيا وولف إلى مارجريت دورا .. إلخ. وما من

يميز نقاد الأدب بين السيرة الذاتية Autobiography من ناحية، والعنصر السير-ذاتي Autobiographical من ناحية أخرى. السيرة الذاتية نوع أدبي، له حدوده الواضحة مهما تكن مراوغتها، له تقاليد محددة، وله عمر قصير في التاريخ ربما لا يزيد عن عمر الرواية. أما العنصر السير ذاتي، أو المنظور السير ذاتي، فهو صيغة فنية؛ ولهذا فإن له كل الصيغ الأدبية حدوداً مرنة متحركة، وتقاليد غير محددة، وتاريخاً طويلاً ربما يغطي كل تاريخ الفن، منذ ظهور الصيغ الفنية الأساسية.

حين نتحدث عن الصيغ الفنية لا شيء محدد ولا شيء حاسم؛ فمصطلح «صيغة» نفسه يشير إلى معان عدة - فهو مرة أسلوب، ومرة تقنية، ومرة موضوع معين، ومرة موقف عام أساسي. قد تلحق الصيغة السير ذاتية أو العنصر السير ذاتي بأي نوع أدبي أو فني، فينتج عن ذلك مصطلحات من قبيل «القصيدة السير ذاتية»، أو «الفيلم السير ذاتي»، «القصة القصيرة السير ذاتية»، أو «الرواية السير ذاتية».

في كتابه «أنواع الأدب: دراسة في صيغ الأدب وأنواعه»، يشير فاولر Fowler إلى الخلط الهائل الذي تعاني منه المصطلحات في دراسة النوع الأدبي، بسبب الطبيعة المراوغة لهذه المصطلحات الصيغية؛ إذ يمكنها أن تلتصق بكل شيء وبكل نوع في كل مكان وزمان. بينما نعاملها نحن وكأن لها وجوداً تاريخياً وجغرافياً محدداً، شأنها في ذلك شأن الأنواع الأدبية المعروفة والمحدودة بتاريخ معين(٥).

هناك على الدوام، ولأسباب متعددة، خلط بين السيرة الذاتية (نوعاً أدبياً Literary Genre) أو (نوعاً تاريخياً Historical Kind) بمصطلح فاولر والعنصر السير ذاتي بصفته صيغة أدبية literary mode؛ إذ لا يمكن لأحد أن ينكر، على سبيل المثال، أن العنصر السير ذاتي كان قائماً في الأدب العربي القديم من زمن طويل، ولكن من ذا الذي يزعم - كما زعم رينولدز Reynolds مثلاً - أن «نوع السيرة الذاتية قد تم تأسيسه بوضوح في الموروث الأدبي العربي قبل بدايات القرن العاشر الميلادي «أو من ذا الذي يتخيل أن» أول نماذج السيرة الذاتية العربية يمكن للمرء أن يتتبعها هناك في القرن التاسع الميلادي(٦).

السيرة الذاتية، شأن الرواية والقصة القصيرة، نوع أدبي حديث له خلفيته الاجتماعية، وتقاليدته الفنية، وتنوعاته الشكلية المختلفة. أما العنصر السير-ذاتي، أو الصيغة السير-ذاتية، فربما تكون حتى أكثر مراوغة من غيرها من الصيغ الأدبية، فهي موجودة ومستخدمة قبل نشأة السيرة الذاتية نوعاً أدبياً بوقت طويل. إنها صيغة أساسية أو موقف أساسي في التعبير الفني، شأن غيرها من الصيغ الكبرى الشهيرة، الأساسية والمراوغة، أعني الصيغ للغنائية والملحمية والدرامية. ولهذا، حين يرد ذكر

شك أن العنصر السيرة ذاتية قد قاد إلى ثورات هامة في تاريخ النوع الروائي، لا سيما مع بروز علم كالتحليل النفسي، وتقنية سردية كتأريخ الوعي.

بإيجاز، يمكن للمرء أن يقول إن تاريخ النوع الروائي قد مر بمرحلتين استراتيجيتين: المرحلة الأولى هيمنت عليها الرؤية الواقعية القائمة على محاكاة الواقع الخارجي، مع عدم إهمال البعد الدلالي النفسي للشخصيات والأحداث والظواهر، والمرحلة الثانية سادتها رواية ضد-واقعية، تصمدت في تقنيات واتجاهات أدبية عديدة. ومع قدوم المرحلة الثانية وتضاعفها (نهائيات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) بدأت الحدود بين ما هو رواية وما هو سيرة ذاتية في التلاشي، وفي هذه اللحظة صعدت رواية السيرة الذاتية وازدهرت واحتلت مساحة واسعة من النصوص التي تقع بين النوعين: ولم يكن من قبيل المصادفة أن أكثر روايات القرن العشرين ثورية - على مستوى العمق النفسي والفلسفي، وعلى مستوى تقنيات السرد - كانت روايات سيرة ذاتية، تماماً كما كانت لأخصب السيرة الذاتية سيراً روائية بامتياز.

أما إذا انتقلنا إلى الأدب العربي الحديث، فسنجد أنه ربما لم تكن هناك سيرة ذاتية بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، ربما لأسباب دينية واجتماعية وتاريخية متنوعة. وعلى طول تاريخ الأدب العربي الحديث (والقديم) كان هناك تدخل بين ما هو حقيقة وما هو قصص، فكل كاتب يتوجه إلى قرائه زاعماً أنه يكتب الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة (طبق الأصل). وكل كاتب في الوقت نفسه يزعم أن ما يقدمه ليس إلا خيالاً (١١). وهكذا، لعبت رواية السيرة الذاتية دوراً بارزاً من اللحظة الأولى في تاريخ الأدب العربي الحديث، هو نفسه الدور الذي قام به نوعان مختلفان في الأدب الأخرى، أعني الرواية، والسيرة الذاتية. كان النوعان متداخلين إلى الحد الذي جعل نقاد الرواية ومؤرخيها العرب عاجزين عن التمييز بينهما، وخاصة في المراحل الأولى من تاريخ النص العربي الحديث. وكثيراً ما حاول بعض هؤلاء النقاد تفسير تغفل العناصر السيرة ذاتية في هذه الروايات العربية الأولى (١٢).

وهكذا، كانت دراسة رواية السيرة الذاتية، ولا تزال، دراسة في صميم النوع الأدبي الروائي، من حيث مصادره، وأسلوب تشكله وتطوره.

## ٢- متى تنتشر رواية السيرة الذاتية، ولماذا؟

مضى يحب الناس أن يكتبوا عن حياتهم الداخلية الخاصة وعن تجاربهم، لينقلوها إلى عالم الفن، فيأملوها، ويعيدوا تركيبها كما يحلو لهم؛ الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن نفسر لماذا انتشرت كتابة الذات بأنواعها في بدايات العصر العربي الحديث،

وفي السبعينيات الخمسينيات، من الواضح أن للمسألة علاقة بآزمة الذات و تصاعد أسئلتها الداخلية التي تبحث عن إجابة.

ولكن لماذا يكتب الناس رواية معتمدة على السيرة الذاتية، ولا يكتبون سيرة ذاتية صريحة؟ هناك إجابة بسيطة وصحيحة: لأنهم كتاب «رواية» وليسوا أناساً عاديين. ولكنها إجابة غير كافية ولا شافية. ويحاول روي باسكال أن يقدم إجابة أخرى: «ما من شك أن التحفي وراء القناع الروائي كان أمراً ضرورياً في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جرأة في الحديث عن أنفسهم أو أقدارهم. وباطمئنان كانت هناك على الدوام حيلة إزاء الأحباء من الناس، إن لم يكن تحرجاً من اللوق العام، فخوفاً من العقاب القانوني بتهمة التشهير» (١٣).

ربما لهذا السبب كانت كتابة السيرة الذاتية الصريحة أمراً نادراً وصعباً في الأدب العربي الحديث. ولكن لأن رواد الكتابة القصصية في هذا الأدب وجدوا في أنفسهم حاجة ملحة لعرض خبراتهم الذاتية الخاصة، في الوقت الذي كانوا فيه يخشون من البوح الصريح ويعجزون عن تمثيل تجارب الآخرين من الداخل؛ فقد وجدوا ضالحتهم في رواية السيرة الذاتية، الصيغة التي أعطتهم فرصة اللوح دون خوف من المؤاخذه (من طه حسين، إلى هيكال، إلى العقاد، إلى المازني، إلى الحكيم... إلخ).

غير أن هذا ليس الحافز الوحيد لاختيار رواية السيرة الذاتية بدلاً من السيرة الذاتية الخالصة؛ فطبقاً لباسكال كذلك، هناك بعض الميزات الفنية لشكل الرواية على شكل السيرة الذاتية، أولها ميزة أن تكون قادراً على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف؛ فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثاً من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيل أفكاراً ضمنية لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد تشكيل الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أضف إلى هذا أن بطل الرواية يمكن وصفه بضمير الغائب ومن كل جوانبه. أما الميزة الأهم، فهي اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلف في رواية السيرة الذاتية مستقلاً، شأن المؤلف في كل عمل فني آخر، أو لقلل إنه لا يكون موجوداً داخل صفحات عمله، يمكنه أن يصف مراحل الحياة الأولى للشخصية، دون أن يتورط في متابعتها مستقبلاً، ويمكنه - من حيث المبدأ - أن يستدعي تجربة طفل بكل طزاجتها، دون أن يشير إلى ما آلت إليه أمور هذا الطفل الرواية تمنح الكاتب حرية أوسع بهذا الخصوص (١٤).

وبإمكاننا رؤية السيرة الذاتية هذه، كان بمقدوره طه حسين - على سبيل المثال - أن يكتب سيرته الذاتية الفعلية والكاملة في «الأيام» بضمير الغائب، كأنما يكتب عن شخص آخر، وكان بمقدوره في الوقت نفسه أن ينظر من الخارج، وأن يصف مجتمع

الريف والصعيد المصري في عموه، كأنما يكتب دراسة أو مقالة. حين نصل إلى القصر العربي المعاصر، وفي أعقاب وهلة عابرة ساد فيها القصر الواقعي في الخمسينيات، سنلاحظ أن رواية الترجمة الذاتية - خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة - قد تسيدت الموقف، وباتت تحتل مكانة بالغة الأهمية. لقد بدت في عزارتها وخصوبتها وكأنها نوع من تفحص الذات ومراجعتها ومساءلتها، بعد هزيمة هائلة حلت بالأحلام القومية العربية بواسطة إسرائيل والغرب الأوروبي والأمريكي في حرب عام ١٩٦٧. لم يعد لدى الكاتب العرب أية قدرة على الثقة في واقعهم الخارجي (الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي) ولم يكن أمامهم إلا أن يركزوا على واقعهم الداخلي (النفسي والعاطفي والميتافيزيقي) الذي كان مضطرباً لكنه ظل مع ذلك أكثر مدعاة للثقة. وربما لهذا السبب كانت رواية الترجمة الذاتية العربية المعاصرة - في أغلب نماذجها وأبرزها - صحيفة مضادة للواقعية. لقد بدت نوعاً من التحول الانقلابي العنيف، من السرد الواقعي المحافظ الشائع في الخمسينيات، إلى سرد مخامر ينتهك كل ما نرساه الواقعيون من أسس

ولعله من اللافت أن هذه النصوص السير - ذاتية المعاصرة، المستمدة من أحداث واقعية في حياة كتابها، قد اتخذت أشكالاً واستعانت بأساليب مضادة للواقعية تماماً. ويمكن الإشارة هنا - على سبيل التمثيل - إلى كتاب من قبيل إدوار الخراط (رامة والتنين - الزمن الآخر - تراهبا زعفران - إلخ) وجمال الفطاني (خبط الفيطاني - التجليات - غلسات الكرى -) وإبراهيم اصلان (مالك الحزين - وردية ليل) وآخرين. هل يمكن أن ننظر إلى نصوصهم هذه باعتبارها نوعاً من السير الذاتية؟

ليس شك في أن هذه النصوص تنطوي على بعض العناصر السير ذاتية الصريحة التي لا سبيل إلى إنكارها ولا حاجة للتدليل على وجودها؛ فبين حياة هؤلاء الكتاب وحياة أقاليمهم وقراهم ومدنهم وأحيانهم التي يكتبون عنها من ناحية، وبين نصوصهم القصصية من ناحية أخرى، توجد علاقة من نوع خاص، تكشف عنها حين عناوين هذه النصوص وإهداءاتها. غير أن هناك أيضاً مسافة واسعة من زرع الألفة بين الحيات الحقيقية لهؤلاء الكتاب وأقاليمهم من جانب، وبين نصوصهم القصصية، السير ذاتية، والتجريبية من جانب آخر. هذه نصوص أقرب من غير شك إلى وظيفة الرواية وشكلها المزاوغ، منها إلى وظيفة السيرة الذاتية وشكلها المباشر التعليمي.

لقد أصبحت الحيات والأماكن الحقيقية شيئاً مختلفاً تماماً بعد أن شكلتها النصوص، أصبحت شيئاً أشبه بالـ «أحلام»، أو «السمالك الأسطورية». والحق أن هذه النصوص الستينية لم تعرض لحياة الكاتب الشخصية ولا لإقليمه الخاص في صورة

كاملة ومتماسكة؛ ذلك أن أولئك الكتاب عرضوا لحيواتهم وأقاليمهم مفككة ومتشظية، تماماً كما خبروها وعانوها (١٩). هؤلاء الكتاب الذين عرفوا باسم «كتاب الستينيات»، ومن بعدهم هذه المجموعة من الكتاب والكاتبات الشباب الذين أصبحوا يعرفون بـ «كتاب التسعينيات»، قاموا بتوظيف واحدة من أهم وظائف رواية السيرة الذاتية، وهي الوظيفة التي يشير إليها روي باسكال حين يقول: «تتعاقل رواية السيرة الذاتية مع تجارب حاسمة في حياة الشباب» أو حين يقول «رواية السيرة الذاتية في جوهرها هي تلك الرواية التي تتمركز حول التجارب التي تشكل الشخصية وتبلورها، وليست مجرد رواية تتخلق حول تجربة حقيقية مقفولة وبازرة» (١٩)

وهكذا، وعلى خلاف السير الذاتية العادية التي يكتبها رجل يقرب من نهاية حياته، وله مكانته في مجتمعه، ومعرف لنا مقدماً، جاءت روايات السيرة الذاتية الجديدة هذه وقد كتبها كتاب شباب، وغير معروفين في العادة لقراهم. لم يكن من قبيل المصادفة إذن أن غالبية هذه الروايات كانت الروايات الأولى لمؤلفيها. وحيث إنه ليس في مقدور أحد أن يؤكد أو ينبت أن هذه الروايات تتضمن عناصر من الحياة الشخصية لأصحابها، وهي حياة مجهولة، سيكون من الأسير - وربما سيكون من الأفضل - تناولها بصفتها «روايات» قبل أي شيء آخر.

الأمر الأهم هنا أن تلقفت إلى ما أتاحتها شكل الرواية لهؤلاء الكتاب من حرية واسعة في تشكيل عوالمهم الخاصة والتلاعب بها كما يشاؤون؛ إذ أصبح بإمكانهم أحياناً أن ينتقوا تجربة واحدة حاسمة يركزون عليها، وهو ما يفضي إلى نصوص تتمتع بحبكة تقليدية أكثر كثافة وتماسكاً كما أصبح بإمكانهم - في أحيان أخرى - أن يقدموا تجاربهم مكسرة كما عاشوها، فتتحول إلى شيء آخر أقرب إلى أن يكون روايات تجريبية. بل إنهم في أحيان ثالثة قد يتقدمون إلى كتابة نصوصهم عن قصد ويجهان نقدي معقد، فيتلاعبون مستمتعين بالعلاقات المتعددة بين الحياة الواقعية (بما فيها حيواتهم الشخصية) من ناحية، والأعمال القصصية الخيالية Fictional من ناحية أخرى، وذلك كما سئرى بعد قليل في بعض روايات البنات.

#### ٤- روايات السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة

حين ننقل إلى روايات السيرة الذاتية النسائية، نجد أن القضية تبدو أكثر تعقيداً؛ إذ إن هناك اتفاقاً ضمنيّاً بين القراء، لا سيما في مجتمعاتنا المحافظة، مؤداه أن الصلة بين الكاتبة وبطلتها القصصية أمر بداهي ومفروق منه. والواقع أن هناك عاملاً مهماً يجعل هؤلاء القراء متفتحين تماماً بهذا الافتراض؛ فبينما يكون الرواة والأبطال في الروايات التي يكتبها الرجال متنوعين،

معظمهم رجال وبعضهم نساء، ويلاحظ القراء والنقاد (١٧) أن كل الرواة والأبطال في الروايات النسائية من النساء. وربما يلاحظون أيضاً هذه العلاقة المحتمة بين الروايات التي يكتبها نساء ودعوات الحركة النسوية المعاصرة (١٨).

في تقديمه لمختاراته من القصص النسائية المصرية، يقول يوسف الشاروني، «من هذه الصعاب التي تواجهها المرأة ككفالة، تلك القضية التي أثارها السيد سعيد زهير في مقدمتها لكتابه «يوميات امرأة مسترجلة»، ذلك هو خط القراء بين شخصية الكاتبة وبطلان القصة، فكثير من القراء لا يريدون أن يفرقوا بين التجربة الشخصية والتجربة الفنية، لا سيما إذا كانت كاتبتها امرأة، ويعتبرون الاثنين شيئاً واحداً، إنهم يرفضون أن يصدقوا أنهم يقرؤون عملاً فنياً استوحته كاتبة من أكثر من تجربة وأنشأت من الكل معصراً جديداً، وهم لا يستمعون بما يقرؤون إلا باعتباره اعترافاً تدلي به المرأة عن أسرارها الخاصة، فهم لا يقرؤون إلا للاستمتاع بتلك اللذة الخفية، لذّة التخلص من ثقب الباب، لرؤية المرأة وقد تجردت من أقمعتها الاجتماعية وبدت في عريها على النحو الذي يحلم به قارئها ويشتهي. ولعل ما قصا على هذا الزعم الشاعر هو أن معظم قصاصاتنا يكتبن قصصهن بضمير المتكلم، ضمير الاعتراف، مما يوحي أنهن يتحدثن عن تجربة شخصية، ولا يريد القارئ أن يصدق أن هذا الضمير إنما هو ضمير الشخصية الفنية وليس ضمير الكاتبة» (١٩).

وتقدم نافذة أخرى أسباباً مختلفة لهذا التطابق بين الكاتبات وبطلاتهن، «فالتطابق بين المؤلفة وبطلان ليس أمراً غريباً في كتابات المرأة في مصر وفي غيرها؛ ذلك أن المؤلفة وبطلانها على السواء لابد أن تواجه طائفة من القيم المتوارثة المتعلقة بكونهما تنتميان معاً إلى جنس الأنثى. والحق أيضاً أن النساء - خاصة في المراحل الأولى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - لم يكن قد طوّرن بعد استراتيجيات نصية تعينهن على نقل تجاربهم المعيشية وتجسيدها في شكل فني» (٢٠). والحق أن علاقة النساء بذواتهن المأزومة ربما تكون أكثر إلحاحاً وحصوراً من علاقة الرجال بذواتهن، خاصة إذا كنا نتحدث عن مجتمعات لا يزال النساء فيها يعيشون إلى الداخل أكثر مما يعيشون إلى الخارج. ولهذا تبدو كتابة الذات لدى النساء هي الكتابة الأساسية والمناخية.

في الآداب الغربية هناك الكثير من الدراسات التي تتناول الكتابات للسيرة الذاتية للمرأة، لا سيما بعد صعود الحركة النسوية المعاصرة، ومعظم هذه الدراسات تركز على التفرقة بين خصائص كتابات السيرة الذاتية التي يكتبها المرأة، وبخاصة كتابات السيرة الذاتية التي يكتبها الرجل. ويمكن للمرء أن يوجز

نتائج هذه الدراسات في نقطة رئيسية واحدة: أن كتابات السيرة الذاتية النسائية لها خصائص مختلفة تماماً عن تلك التي يكتبها الرجل، وقرينة تماماً ما خصائص القصص ما بعد الحداثي. وقد حاولت إحدى دراسات السيرة الذاتية النسائية في مختاراتها النقدية المعنونة «السيرة الذاتية التي يكتبها المرأة» مقالات في النقد، أن توضح الفروق بينهما كما يلي:

هناك شبه إجماع بين النقاد على أن السيرة الذاتية الجيدة ليست تلك التي تركز على مؤلفها، بل التي تكشف في الوقت نفسه عن صلته الوثيقة مع مجتمعه. إنها تمثّل لزمته، وملكة لعصره. غير أن السيرة الذاتية النسائية نادراً ما تكون مؤرخة لعصرها أو مرآة له. ولعلما تركز الكاتبات على الجوانب العامة من حياتهن، أو على قضايا العالم، أو حتى على تطور حياتهن الوظيفية. إنهن يركزن بدلاً من ذلك على حياتهن الشخصية، التفاصيل العائلية، صعوبات الأسرة، الأصدقاء المقربين، وخصوصاً أولئك الناس الذين أثروا عليهن.

نزوع الرجال إلى تبجيل سيرهم الذاتية يفضي إلى تقديم صورة للذات ملينة بالذلة، مهما تكن الصعوبات التي واجهوها، وهذا مضاد تماماً لصورة الذات التي تعرضها السير الذاتية النسائية، فما تكشف عنه قصص حياتهن هو وعي بالذات، ورغبة في غربة حياتهن سعيًا إلى الشرح والفهم، وغالبًا ما يكون الدافع وراء كتابة السيرة هو إقناع القراء بجدارتهن، وتوضيح صورة الذات، وتدعيمها، وتأييدها.

عبر سرد تعاقبي خطي يعمل الكتاب على إضفاء الوحدة على العمل الفني، وذلك بالتركيز على فترة واحدة أو تيمة واحدة من حياتهن، أو سمة واحدة في شخصياتهن، وليس غريباً في حالة الرجل الذي يسعى - محكوماً بشروط مجتمعه - إلى هدف واحد هو النجاح في الحياة العملية، ليس غريباً أن نجد مثل هذا الاتساق والإحكام في سيرته الذاتية. أما في سير النساء فنجد سيادة لغز المؤلف في مقابل الإحكام في سير الرجال، وهو ما يضيء بصورة أخرى للذات. إن سردهن لحياتهن غالباً ما يأتي في صورة غير تعاقبية من البداية إلى النهاية، ولما يأتي في صورة مقطعة متشظية، أو مؤلفة في صورة وحدات مسقة أكثر منها فصولاً مترابطة. هذه الأشكال غير المترابطة كانت من البداية شيئاً مهماً بالنسبة للنساء لأنها مماثلة لطبيعة حيواتهن المتشظية المضطربة التي لا شكل لها، لكنها تؤكد أيضاً ذلك التراث النسائي المتصل من التشظي الذي لا يزال قائماً في كتابات السيرة الذاتية النسائية في وقتنا الحاضر (٢١).

وتضيف نافذة أخرى خصيصاً «رابعة للسيرة الذاتية التي يكتبها النساء» إذ تركز على ما تدعوه «الأسلوب المهروس بالتفاصيل، المركب، المرتبط بالسياق، في السير الذاتية للنساء»؛ فالنساء لا

يهمل تفصيلية واحدة يتمكن من تذكرها، لأن كل التفاصيل لها علاقة بإحساسها بطبيعة «ما حدث». أما الرجل، فيوجد ويعطيك الخلاصة والنتيجة وبعبق القصيد. حياة المرأة - من حيث الشكل - تميل إلى أن تكون شبيهة بالقصص التي تحكيها. إنها لا تهتم بالتطور إلى الأمام في اتجاه هدف واضح، بقدر ما تهتم بالبيئة الفكرية، والتركيبة، الحلقية. التفاصيل اليومية تشغل كل النساء، والتفاصيل اليومية بطبيعتها ليست خلاصة، إنها عملية لا تنتهي (٢٢).

ورغم أن هذه الخصائص قد تكون مفيدة - وهي مفيدة فعلاً - في دراسة نصوص السيرة الذاتية النسائية وتحليلها: فإن الشيء المؤكد أنها تنطوي على خلط واضح بين سمات الفترة وسمات النوع، أي بين ما ينتمي إلى ما بعد الحداثة، بصفتها فترة عامة في تاريخ الفكر والفنون المعاصرة، وما ينتمي إلى كتابات السيرة الذاتية النسائية، بصفتها نوعاً أدبياً خاصاً. وهو خلط ناتج من رغبة ساذجة في الانقصار لكتابة المرأة، وجعلها أكثر حداثة وصدقا مع الذات من كتابة الرجل، مما يؤدي إلى تكريس الفارقة المصطنعة بين كتابتين، إحداهما رجالية والأخرى نسائية

#### ٥- سبع من روايات البنات

سنختار هنا عدداً محدوداً من روايات البنات هذه، ونختد منها عينة مثقلة للملاحظة المراد دراستها: رواية السيرة الذاتية الجديدة. وسيكون الهدف من دراسة هذه الروايات/ العينة أن نتلمس الفروق - إذا كان ثم فروق - بين رواية السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة، ومثيلتها التي يكتبها الرجل، وأن نتلمس قبل ذلك فروقاً أخرى بين روايات البنات هذه، وروايات الأجيال الأكبر: كتاباً وكتابات: وذلك في محاولة لفهم هذه التجربة التسعينية، وتقييم مدى ما قدمته من جديد للرواية العربية، واستكشاف ما فيها من عناصر أصيلة أو زائفة. سنختار سبع روايات فقط، هي: «الخباء» ليمرل الطحاوي، «مرايا الروح» لبهيجة حسين، «دنيا زاد» لمي التلمساني، «قميص وردي فارغ» لنورا أمين، «السبقان الرفيعية للكذب» لعفاف السيد، «دارية» لسحر الموجي، «أوراق النرجس» لسمية رمضان. وهذه الروايات جميعاً صادرة في النصف الثاني من عقد التسعينيات، وهي جميعها تمثل - ما عدا واحدة هي «مرايا الروح» - الرواية الأولى للكتابة (٢٣).

في جميع هذه النصوص السبعة، لا أثر لما يسميه فليب لوجون «العقد السير ذاتي» (٢٤) بين الكاتب وقرائه: فعلى صفحة العنوان سيلتقي القارئ بالصفة النوعية المانزة التي يحرص الناشر - والكاتب أحياناً - على لصقها أسفل العنوان، صفة:

رواية: كما أن عناوين هذه الروايات لا تتضمن من قريب أو بعيد أية إشارة إلى البعد السير ذاتي، فلا كلمات من قبيل «إعترافات» أو «مذكرات» أو «رسائل»، ولا أسماء أشخاص أو أماكن حقيقية ترد في العناوين. على العكس من ذلك، اختيرت العناوين (٢٥) بحيث تجذب حادة في دلالتها على البعد الخيالي والقصصي والرمزي. ومع ذلك، سرعان ما سيصادف القارئ كلما أوغل في قراءة النصوص، إشارات سير ذاتية صريحة ومتعمدة ولا سبيل لإنكارها (٢٦)، خاصة حين ترده هذه الإشارات في متن النصوص الروائية نفسها. لا في عناوينها أو مقدماتها.

وسواء كان للرواية/البطلة اسم قصصي مختلف عن اسم المؤلفة، فاطمة في «الخباء» وياسة في «مرايا الروح» ودارية في «دارية» وكيمي في «أوراق النرجس» (وهو ما يعني عملياً الاعتماد خطوة عن السيرة الذاتية)، أو لم يكن لها اسم على الإطلاق كما في «دنيا زاد» و«السبقان الرفيعية للكذب» اللتين ترويان أيضاً بضمير المتكلم: فإن بإمكان القارئ على كل حال أن يدرك بطريقة أو بآخرى، ما بين الكاتبة والرواية والبطلة من تقارب، إن لم نقل: يدرك ما بين هذه الأطراف من تطابق.

في «قميص وردي فارغ» ستأخذنا نورا أمين إلى الطوف القيعي في هذه المعادلة، معادلة الاقتراب/الابتعاد عن السيرة الذاتية: فالرواية/البطلة لها اسم الكتابة الكامل ذاته: نورا عبد المتكلم أمين. ليس هذا فحسب، بل هي تتأمل ذلك الاسم وتردد حروفه على مسامعنا حرفاً حرفاً، في لعبة أخرى من ألعابها الكتابية الماكرة. ففي بداية الفصل الرابع والأخير، سننتقل الرواية - كما حدثتها في الفواصل القليلة القصيرة بين فصول روايتها - من ضمير المخاطب المهيمن إلى ضمير المتكلم الاعترافي:

«أدرك الآن أنني فقدت شيئاً كبيراً كان يجعل مني تلك الفتاة التي ينادونها «نورا» فتستجيب لنداء جيداً لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهي عامرة به. كان قلبها يقفز ويتراقص كالكلب الصغير المدلل عندما تسمع ذلك الاسم، تتحسس وتستعد لإنتاج لحظات جديدة، كانت الثوب رمزاً للرقية، والراء للمرح والإقبال على الحياة، ثم لم أعد «نورا»، ولم أعد أشعر أن هناك كلمة على أن أتجهأ للبهجة بها عندما يطلقونها نحوي. صرت «نورا أمين»، شيئاً آخر غير مشتق من النداء الأول، تكوين كتابي أقرأه على صفحات مطبوعة، أحياناً أرفض لأنهم قد استخدوا لي إشارة يحددوني بها عندما يتحدثون عني فلا يحدث خلط، لكنني دوماً أسقط على أسفي لفقدان اسمي، أتذكر كيف كنت عندما كنت «نورا» وأتحس، أدرك أنني أصبحت كيانياً بلا اسم. عندما تم طلاق في الرابعة والعشرين من عمري بعد زواج لم يدم أكثر من ثمانية أشهر سقط أول حروف ذلك الاسم في دفتر ماذنون

حي أدخله للمرة الأولى. كتبت «نورا عبد المتعال أمين» بينما تلك النون الافتتاحية تشحب، ومعها ذلك الشعور بذاتي الحرة الجامعة. إلخ» ص ١٥.

السمة السيرة الذاتية الأولى والواضحة التي تجمع بين كل هذه الروايات - ربما باستثناء الخفاء ومرايا الروح إلى حد ما - هي ذلك النوع من التماثل المعروف في السيرة الذاتية، بين الكاتب الحقيقي التاريخي الموجود على صفحة العنوان، والراوي الذي ينهض بالحكي، والبطل القصصي أو الشخصية الرئيسية موضوع الحكي، جميعهم (الكاتب - الراوي - البطل) وفي الروايات السبعة، نساء شابات، تكتبن نصوصاً إبداعية من نوع ما، ولهن نفس الاهتمامات والقراءات. أضف إلى هذا أن كل واحدة من هذه الروايات تقدم تنوعاً على تجربة شخصية قاسية وحاسمة في حياة كاتبته، مما يجبرها على استعادة مراحل التكوين الملتبسة هناك في الطفولة، في أبهى الصور القديمة، أو «صندوق الشرير الصغيرة» كما تسميه رواية أوراق النرجس .

في ماريما الروح تمر الرواية/البطلة مائسة بتجربة زواجها الفاشل - ثم طلاقها - من إبراهيم العامل، بعد محاولة رومانتيكية لتجسيد حلمها الماركسي، لكنها تقرق أكثر في القهر القديم الواقع على جسدها؛ فتحاول عبر الرواية كلها أن تسترجع تفاصيل عالم الطفولة والصبا في محاولة للبحث عن موطن العلة، ثم تحاول حتى النهاية - دون جدوى ولا أمل - أن تصل إلى ارتواء لجسدها/روحها. وهذا نفسه ما تفعله رواية «السيفان الرفيعة للكذب» حين تستعيد في النصوص الأخيرة من كتابها ملاحم من تجارب الطفولة في السوس، وحبها الأول «لصالح»، وزواجها الأول. وفي دارية تعاني الرواية/البطلة دارية من إحباطات عميقة متكررة في علاقتها مع زوجها سيف، فتستعيد في صفحات متفرقة من الرواية عالم طفولتها، وتعرض صورة متسقة وصوفية ومثالية لأُمها وأبيها، في محاولة - دون جدوى أيضاً - لتقديم صورة مثماسة لذات، ثم ما لبث أن تغفر على تجربتها، وتهرب منها بشكل مصطنع إلى ملجأ الكتابة.

في أوراق النرجس يصل انشطار ذات الرواية/البطلة إلى حد الجنون، و صفحات الرواية ذاتها تتحول إلى بحث محموم - على طريقة جويس - عن موطن الداء، في تفاصيل متفرقة ومبعثرة من طفولة الرواية وطبقته وتاريخها الشخصي والوطني. أما في حالة فاطم، رواية «الخفاء» وطلقاتها الطفلة؛ فنحن لا نحتاج إلى الاستعادة، لأن كل شيء يأتيها من منظور هذه الطفلة المحاصرة بغير مشاركة وملاحظة، بدءاً من طوق التقاليد الخافق، ومروراً بحصار الصحراء ومالها من كل جانب، وانتهاء بعجز الجسد النحيل المتمدن وسط هذه الصحراء، لقد خرجت الشابة من الخفاء، ولكنها تركت اللحظة استعادة

#### الحكاية وتقديمها من الداخل

أربع من هذه الروايات (مرايا الروح - قميص وردي فارغ - السيفان الرفيعة للكذب - دارية) تتناول - بدرجات مختلفة - تجربة عشق مركب جارف، وزواج وطلاق، وتعيشها الرواية/الكاتبة، وترويها بالضمائر كلها: المتكلم المشارك، والمخاطب العظيم، والمخاطب المضطرب (سواء أشار إلى الرواية ذاتها، أو إلى الرجل الذي يشاركها التجربة، أو إلى الفاعل). وروايتان أخريان (الخفاء - أوراق النرجس) تتناولان تجربة فلسفية وجديّة، وإن ارتبطت بقضية القهر الواقع على المرأة بشكل عام، وحكي من منظور أقرب إلى منظور الرواية الطفلة، التي تستدعي بعض التفاصيل الرمزية من طفولتها، في محاولة للكشف عن جوهر الأزمة المترابطة التي تحياها المرأة العربية، وأزمة الإنسان في عموماً. الرواية السادسة (دنيا زاد) تتناول تجربة أم شابة تفقد طفلها التي تكتشف أنها ماتت قبل الولادة، وتحتكي من منظور مزدوج: الأم/الرواية/الكاتبة نفسها، وزوج متعاون يدون مذكراته حول نفس التجربة، لتقتطف منها الرواية ما يقدم وجهة نظر إضافية.

ولو أن هذه الروايات اقتصرَت على رصد التجربة الحاسمة في حياة الكاتبة/الرواية/البطلة، إذن لبهت الجانب السير-ذاتي، ولتحولت الروايات إلى مجرد روايات قصيرة مكتشفة، أو «نوفيلات» تنطوي - شأن كل النوفيلات (٢٧) - على نقطة تحول درامية حاسمة. لكن استعادة تفاصيل ملحّة من الطفولة أضفت على هذه النصوص الروائية شكلاً سير-ذاتياً، فيه محاولة للإمام بحياة الكاتبة/الرواية/البطلة، ورسم خطوطها الرئيسية، من الطفولة إلى ما بعدها.

ولكي نتعرف على بعض الجوانب السيرة الذاتية، فضلاً عن الجوانب الفنية في هذه الروايات، ربما يكون من الضروري أن ننظر أولاً في الخلفية الثقافية والاجتماعية لهؤلاء الكاتبات الشابات؛ إذ لا يمكن للمرء - على سبيل المثال - أن يتصور أنها مجرد مصادفة أن معظم هؤلاء الكاتبات، إن لم نقل كلهن، يستندن إلى خلفية اجتماعية وثقافية بالغة التشابه؛ فمعظمهن ينتمين إلى الطبقة الوسطى الميسورة، التي أتت لها أن تتعلم في مدارس اللغات، وأن تتلقى تعليماً أجنبياً، وأن تتقن لغة أخرى على الأقل غير العربية، ومعظمهن يهتمن بمجالات النقد الأدبي ونظريات الفن والأدب والسرد المعاصرة اهتماماً يصل إلى حد الاحتراف (٢٨) وهذه جوانب دالة وحاسمة تعكسها بوضوح نصوصهم الروائية نفسها، وما تستند إليه من جهاز نقدي.

ومع أن معظم هذه الفتيات التاريخيات والاجتماعيات والسيفيات قد لا تحتل مكاناً ذا بال في تحليل الروايات من منظور معاصر، فإنها تصبح خلفيات لا غنى عنها ويحتتم أخذها في الاعتبار،

الأنتوي المرفرف حباً وحنناً على الجميع، روح الأم وروح الرواية نفسها، رغم أن الأب هو الأكثر حضوراً في الرواية «إلى روح أمي .. جملات الزبدي، ترفرف حولي أينما أكون. وإلى طفلي ريم ومروان، ترفرف روحي حولهما أينما يكونان».

أما إهداء قميص وردي فارغ، فيذهب إلى واحدة من أبرز الكتابات الفرنسية، «مارجريت دوراس» الكاتبة التي أعادت إنتاج سيرتها الذاتية في كل أعمالها، وعلى رأسها العمل الذي يتوجه إليه الإهداء، «العاشق» التي تتحول إلى رابط خفي بين الرواية، ورجلها، والمؤلفة الفرنسية نفسها، ولهذا تتحول «العاشق» إلى «عاشقنا».

«إلى مارجريت دوراس .. وعاشقنا»

#### ٦- بطولات جديديات، وهموم مختلفة

تحكي لنا روايات السيرة الذاتية التي كتبها كتاب - وكاتبات - الأجيال الأقدم، قصة حياة مكتملة أو شبه مكتملة. إنها تعطينا حياة البطل أو البطلة في صورة مكتملة ومتعاسكة، من نقطة في الزمان إلى النقطة التي تليها، وغالباً ما تكون هموم البطل/البطلة ذات بعد عام لا يكاد ينفصل عن هموم طبقة ووطنه (الأيام لحه حسين، والباب المفتوح للطيفة الزيات، والتجليات لجمال الغيطاني أمثلة متنوعة ودالة في هذا السياق). أما روايات السيرة الذاتية الآن، وخاصة روايات البنات هذه، فلا تقدم إلا فترة محدودة جداً من حياة الكاتبة/الرواية/البطلة، حيث تتركز تجربتها على النحو الذي نراه في قصة قصيرة أو نوفيلا؛ ولهذا يتم تغيب الجانب الجماعي أو العام من التجربة (وهو جانب روائي أصيل) إلى اللغوية البعيدة أو غير المرئية، بينما تنصهر الهموم الذاتية المحسومة مقدمة المشهد.

باستثناء الخباء، التي تقدم نوعاً من البطولة النسائية الجماعية (أسرة بدوية مغزولة في صحراء مصر الشرقية، معظم أفرادها من النساء المغموعات، تاتننا حكاياتهم المتنوعة من منظور الطفلة/الرواية/فاطم) فإن بقية الروايات تتناول تجربة مكثفة بالغة الذاتية، عاشتها الرواية/الكاتبة. كلهن مهووسات بتفاصيل التجربة الضاغطة، التي غالباً ما يسقط البعد العام من معناها: فراوية القميص الوردي الفارغ بدت محاصرة بتفاصيل علاقتها المشككة مع حبيبها المشكل، ولا تكد ترى شيئاً خارج حدود هذه العلاقة، وهي ليست علاقة اجتماعية، أو اقتصادية، أو جنسية، بقدر ما هي علاقة مع الذات، أو هي - كما تقول الرواية نفسها - «علاقة ورقية». وكاتبة/رواية هذا زاد لا تكد تخرج عن دائرة القفد إلا لتعود إليها من أبواب متعددة، تحكي تجربتها الخاصة بلغة مكثفة ومقتضبة وإن بدت ثرثرة، ولم لا إذا كانت -ككل النوفيلات - تحوم حول تيمة مأساوية، هي تيمة القفد

خاصة حين ندرس روايات يلح أصحابها بأنفسهم على عرش الجانب الذاتي فيها، والإعلان عنه في كل مكان داخل النص وخارجه، إذا لم يلتفت القراء والنقاد من تلقاء أنفسهم إلى هذا الجانب.

تزعّم هؤلاء الكاتبات - كما يزعم رفاقهن من الكتاب - بأنهن لسن معنيات بالحركة النسوية ومزاعمها، ولسن معنيات بأي قضية اجتماعية أو سياسية إنهن معنيات فقط بالأدب والأدبية. هذه مزاعمهن على المستوى النظري، أما عملياً، فهن منخرطات تماماً في الحركة النسوية، وربما كان هذا أحد الأسباب - وربما أحد الدوافع الغامضة - وراء الاهتمام الملحوظ الذي يحظين به من قبل المستشرقين، الذين يولون - مثل مجتمعاتهم - اهتماماً خاصاً لقضايا المرأة المستضعفة في مجتمعات الشرق الغامضة حتى رواية «الخباء»، التي لا تتضمن عنصراً سير ذاتياً صريحاً، تبدأ بإهداء دال يكاد لا ينفصع عن أزمنتها الذاتية وأزمة المرأة في عومها. يقول الإهداء

«إلى جسدي .. وقد خيمت مصلوبة في الهواء»

ففي رواية كل شخصياتها نساء باستثناء الأب، وفي رواية لا تهتم بالجسد الأنتوي المحاصر، قدر اهتمامها بالروح الأنتوية المغموعة: يعد هذا إهداءً مضللاً، يسعى إلى جذب القارئ الباحث عن كتابة الجسد التي طالما أخبره النقاد عنها في كتابة النساء الجديدة. قد تكون هناك علاقة معقدة بين أزمة الجسد المحاصر لدى الكاتبة خارج النص، وأزمة الروح المغموعة بالتقاليد والإعاقة الجسدية لدى الرواية داخل النص، وقد يصعب هنا الفصل الساذج بين أزمة الروح وأزمة الجسد، وهو ما قد يبرر هذا الإهداء إلى الجسد. لكن هذا لا ينفي أن في هذا الإهداء لعباً مقصوداً على وتر النسوية الرائج.

ويعكس إهداء «السبحان الرفيع للكدب» حالة قريبة من حالة الخباء، وإن أشار إلى القلب والروح والجسد جميعاً، وقرن معاناتهم بالرجل الذي يتوجه إليه الإهداء أولاً:

«إليك

و

إلى قلبي الذي لم يعد به موضع لرقق

إلى روحي المنحصرة بين الحنين والقفد

إلى جسدي الذي عاش كل تلك التفاضيل»

ورغم أن إهداء «مرايا الروح» يشير إلى الروح لا إلى الجسد الأنتوي، فإنه يضمن إشارة نسوية لا پاس بها، لأنه يتوجه إلى الصديقات النساء وحدهن

«إلى صديقاتي .. مرايا روحي .. وبغى أيامي .. وحمايتي من الإنكسار» (٢٩).

ولا يختلف إهداء «دارية» كثيراً: إذ يذهب بدوره إلى الروح



التي تبدأ وتنتهي بلفظة الموت. ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لكاتبتي/راویتی مرايا الروح وأوراق للرجس: تيمة مأساوية مهمة تدور حول نفسها، وتتمتع التفاصيل الروائية غير الذاتية من التدفق.

حتى روايات السيرة الذاتية التي كتبها «كتاب الستينيات» وهم الذين قادوا السرد العربي المعاصر إلى هذا النوع من الكتابة، الكتابة الذاتية التجريبية المضادة للواقعية – حتى هذه الروايات كانت مسكونة تماماً بالهموم والقضايا السياسية والاجتماعية، على نحو ربما لا نجد هذا العمق الفلسفي حتى في روايات الواقعيين أنفسهم. أما رواية السيرة الذاتية التي يكتبها «كتاب التسعينيات» من النساء ومن الرجال أيضاً، فلمست مسكونة بهذه الدرجة من العمق الاجتماعي والفلسفي.

كل تجربة فنية – لرجل أو امرأة – هي تجربة ذاتية بطبيعتها، ولا أحد يستطيع أن يلوم الكاتبة أو الكاتب على هذا النوع من الذاتية، ولكن المهم – كما تقول لطيفة الزيات – هو كيف «تدع» من هذه التجربة الذاتية الخاصة عملاً فنياً مفهوماً وموضوعياً. كثير من الكاتبات، وكثير من الكتاب أيضاً، استخدما ذواتهم مادة لأعمالهم الإبداعية، لكن الفارق بين ما هو «إبداعي» من هذه الأعمال وما هو «غير إبداعي» يكمن في كيفية استخدام هذه الذات، والهدف من استخدامها: هل تبقى هذه التجربة الذاتية ذات معنى على المستوى الخاص والشخصي فصح، أم يتم تجاوز هذا المستوى إلى ما هو عام وغير شخصي، وتحويل هذه التجربة إلى تجربة جمالية تفتح بصيرة القارئ على الحياة؟ (٣٠).

صحيح – كما تقول فريال غزول – أن كتابة المرأة – ككتابة الرجل – تجمع بين ما هو حميمي وخاص وبين ما هو عام وسياسي، وأن ليس هناك فصل بينهما، وأن المرأة عندما تكتب عن ذاتها فهي تكتب أيضاً عن مجتمعها، وعن السياق الخارجي، كما أنها ليست مسالة قدر في القدرة على التخيل، لأن الإنسان يكتب من تجربته، وإذا كان الإنسان يفقد إلى التجربة، فإنه لا يستطيع الكتابة، وبالتالي من الطبيعي أن تكون هذه التجربة ذات طابع ذاتي. وصحيح أيضاً أن المرأة تقدم في كتابتها نوعاً من الحميمية والتصور لما لا يعرفه الرجل (٣١)، كل هذا صحيح، ولكن هذه الكتابة النسوية المعاصرة تختلف – في الدرجة لا في النوع – عن الكتابة الرجالية المعاصرة، ربما لأن مصفاة الذاتية النسوية لا تسمح بمرور جوانب معينة من العالم الخارجي، أو قل لأنها غير معنية بهذه الجوانب وغير منخرطة فيها.

لقد قيل إن تجربة الرجل أقرب إلى الموضوعية وإن تجربة المرأة أقرب إلى الذاتية، وهو زعم ربما يجد ما يؤيده من شواهد المنظور الرجالي، حتى في الدراسات التي كتبتها النساء عن رواية

المرأة (٣٢)، ولكنه لا يجد ما يؤيده من شواهد التاريخ والمنطق. وغالب الظن أن الأمر يتعلق بهذه القدرة على تحويل التجربة الخاصة الذاتية إلى تجربة إبداعية مؤثرة في الآخرين، وهي قدرة ربما لا تطلق المرأة في تحصيلها، وهي التي دخلت إلى حرفة الكتابة متأخرة، ومحاطة بعراقيل متنوعة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العراقيل المتعددة لا تعني وجود «نزعة» رجالية أو مجتمعية تضمر الشر للمرأة، وتسمى لاستبعاد الكتابة النسائية وتهميشها، أو ما يسميه صبري حافظ «نزعة مضمرة»: «تلك النزعة المضمرة التي تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وأن تجعلها نوعاً من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة، وناهيك أيضاً عن نوع أسوأ من الإضرار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تدع أدباً أو أن تكتب عن شيء لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تبتدعه ضدها بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار الثابو أو المحرمات حولها» (٣٣).

إن الحديث عن «نزعة سبقة مضمرة» وعن «أنواع أسوأ من الإضرار» لا يكاد يختلف عن بارانويا التفوق الفني على الرجل، التي تبنيها دراسات السيرة الذاتية النسائية في الغرب التي عرضنا لها منذ قليل. نعم، إن كتابة المرأة تميل إلى استخدام عناصر من السيرة الذاتية، ولكن كتابات الرجل أيضاً، وخاصة الكتابة المعاصرة، تميل إلى استخدام العناصر نفسها والفرق بين الكاتبين ليس سوى اختلاف في «درجة» الميل إلى الذاتية، أو في زوايا هذا الميل. هناك عناصر سير ذاتية متصاعدة في كتابة المرأة وكتابة الرجل على السواء. هذه حقيقة، وإن يفسر الظاهرة القول بوجود نزعة مضمرة لتأويل كل ما تكتبه المرأة بعناصر من السيرة الذاتية تهيمشاً لما تكتبه وحقاً من قيمته، ولماذا تهيمش والحظ من قيمته، إذا كان هؤلاء الكاتبات أنفسهم، يعدون استخدام السيرة الذاتية بهذه الكثافة وبهذه الطريقة، نقلاً لطريق جديد ومميز في الكتابة الروائية؟

ربما يحتاج الأمر الآن أن ننظر في هذه الكتابات، ونأمل خصائص البطولية الروائية التي تقدمها: إلى أي حد هي خصائص مختلفة عن خصائص بطلات الأجيال الأسبق، وهل تعكس هذه الخصائص رؤى اجتماعية أو فلسفية جديدة، وما هذه الرؤى.. إلخ.

لأن هذه النصوص مبنية على عناصر من السيرة الذاتية، فإن بطلاتها بلا استثناء، مثل المؤلفات، هن من مثققات الطبقة الوسطى المعسورة، يعيشن قدراً لا بأس به من ترف العيش، ويملكن قدراً لا بأس به أيضاً من الإرث البرجوازي. وتقوم الحكمة الأساسية في سيرتهن – بدرجات مختلفة، ومن خلال تجارب متنوعة – على تفرق واضح بين هذا الإرث التكويني

الأساسي من ناحية، وطموح المثقفات إلى تواصل إنساني سوي ينسجم مع أحلامهن المتناقضة.

من الصعب أن يعثر القارئ على وظيفة لهؤلاء البطلات بعيداً عن وظيفة الكتابة الحرة: فصور المرأة التي تقدمها هذه الروايات ليست صوراً متنوعة أو مختلفة ليس يبينن عاملة أو طبيبة أو محامية أو زوجة تقليدية أو فتاة ليل أو حتى داعية لحقوق المرأة. ليس سوى تنويعات على صورة المثقفة الكاتبة المجنونة الطليعية غير المنسجمة مع الواقع المألوف، سواء كانت كاتبة إبداعية كما نرى في معظم الروايات، أو صحفية كما في مرابيا الروح مثلاً.

الكتابة في هذه الروايات هي مهنة البطلات جميعها، والكتابة أيضاً في مساهمن الدائم وسيلتهن الوحيدة المأمولة للتحرير والخلاص (٢٤)، رغم إدراكهن الحاد لمرارغة الكتابة وخيبتها وسهولة للتفسير. الحكيم/الفناء/الكتابة هي وسيلة فاطم العرجاء للخلاص من خباء الصعراء المميت إلى الفضاء الحر للحكايات البدوية الرمزية، التي ترون إليها وتتقنها وتلعب بها ضد صنوف القهر:

لا أحب العزف على الآلة التي تشبه تمساح بحيرات النيل، لا أحب طينتي، لا تجبرني على تعلمه. تقول: «كما تشائين».

لكن حين يتكاثر ضيوفها في المساء ويملأون اقتراحهم ويثرشرون، كانت تلبسني عباءة من التي طرقتها لي موجة بالتلاين، وكانت ضفوفتي قد وصلت قريباً من كاحلي. وأحياناً تجذب إحداهن عكازي، فأصرخ ..

«شعورك طويلة .. طويلة».

فأقول لها إن الجنية المسخوفة دقت لي مفتاح الحياة وقالت إن شعوري ستصبح أطول من شعور ست الحسن أم الضفائر، تبتمس بهم، تحب حكاياتي، وتبتجع حين أشرد كأنها تكتشف معي أشياء مبهره ..

يطل علي وجه: «صافئة» في مناماتي، جميلة وممتلئة ووجهها طافر بالصحة وللإمالة، و«ريحانة» و«فوز» يتناجيان، و«سردوب» تمسح شعري، و«ساسة» تصب الماء، و«زهوة» لا تغافرنني.

أقول لـ «أن»: إن زهوة لا تغافرنني، تسكن تحتي أينما ذهبت، وأن أعين تلك الغزاة روحها السليمة، تقهقه باستمتاع أكثر، وأعزك أمام صيوفيها بجديليتي وعباءتي فيلتفون حولي «قولي يا فاطم .. غني يا فاطم» يملحظون في عيون قضاوية مليئة بالدهشة، فأغني: الخباء، ص ١٠٥ وما بعدها.

والكتابة هي وسيلة مامية للخلاص من انكسار الروح وخيبة الجسد وتمزق الوطن الذي عاشته، إلى انتظار الخلاص على يد ابن مريم في نهاية الرواية، رغم قسوة الكتابة وانعدام جدواها:

«أجلس على مكتبي في الجريدة بعد عودتي من المذبحة يجب أن أكتب. ماذا أكتب، وكيف؟ ..

كيف أكتب مهانة الخوف خلف أبواب البهوت ليشر يعيشون في وطنهم؟

كيف أكتب رائحة الفقر الذي يعيش في البهوت وبين الطرقات ويطلق على الوجوه؟

كيف أكتب انكسار الروح وذل اليأس؟ ..

كيف أصرخ على الورق، الورق لا يحتمل الصراخ، الورق لا يحتمل سوى الكلمات الباردة التي تصف بحياة ماحدث ..»

مرابيا الروح، ص ٧٨ وما بعدها

في رواية دارية، وفي مواضع كثيرة، تصبح الكتابة - كتابة الشعر - هي الملاذ الذي تلجأ إليه الراوية هرباً من عدم تحققها في علاقة الزواج، ويحسنا من عالم أفضل تحاول أن ترسم ملامحه. ولا أدل من أن يكون مشروع الكتابة/العلم هو الفعل الذي تختص به الرواية في آخر فقراتها، بعد أن تفضل كل مشاريع التحقق في الواقع

«افتح عيني ورائحة زمن آخر تهددني، أفتح زجاج النافذة على نوت تنشر جناحين من زرقة خالصة، مشربة برائحة زهر الليمون، ينخفض من فوقه رمال الفسامين الصفراء، وعقب الياسمين البهدي يتشكل حروفاً وكلمات. أسحب من جانبي ورقة بيضاء، وأكتب». دارية، ص ١٦٩.

والكتابة أيضاً هي وسيلة التحقق في رواية «دنيا زاد» التي يحتويها الموت والفقد من بدايتها إلى نهايتها. الكتابة وسيلة يستعان بها على النسيان والاستمرار في التكيف مع مآسي الفقد المحيطة بالرواية، والتكيف حتى مع مأساة الموت: ففي الفصل الختامي تكتب الراوية/الأم/الكتابة: «هذه آخر الكتابة»، ص ٦٢. وفي الصفحة التالية تكتب: «ولا زالت أكتب وقد ادعيت أنها آخر الكتابة»، ص ٦٤.

وبعد صفحة، وفي الفقرة الختامية تكتبها صراحة:

«هذه خاتمة تعليق بلحظة حداد متأخرة. أكتب «دنيا زاد» وأستعين على حروفها بالنسيان. تعلق وجهها المستدير وعينيها المسدلتين فوق رأسي. وتبدأ في الدوران في فلك معلوم. بمنحها الخسوف توهجاً بين الحين والحين. وأعود معها طفلة بلا ضفائر ... دنيا زاد، ص ٦٥

في أوراق النرجس تصبح الكتابة ابتداءياتها الرمزية هاجساً للخلاص، لكنها في الوقت نفسه الطريق إلى الصمت والموت والقتل، وسوف تهذي الراوية في مونولوجاتها الجويسية مرات متعددة، رابطة الكتابة بالحياة والموت:

«أخاف أن أكون قتلتها. لو كتبنا الناس يموتون؟»، أوراق النرجس، ص ٢٤.

«ولماذا أشعر بكل هذه الغربة وسط أهلي، وأهلي الناس جميعاً. قتلهم كلهم في ثلاثة أيام؟ كتبته ثم مزقتهم، عندما استولت أنفاسهم على هواء الغرفة وابتلعتهم ولم يعد لي متنفس في المكان». ٣٢.

«لو كتبتهم يموتون، ولو لم أكتبهم يحكم علي أنا بالموت» ص ٣٣.

«كيف يقاوم المرء القدر بالكاتبية لو أن الكتابة قدر؟» ص ٦٥.  
«كنت أظن أن الكتابة يجب أن تكون احتفالاً بهجة الحياة، وأن بهجة الحياة تنتظر في المعطف التالية، لتعلن عن نفسها ويرقص الناس في الشوارع فرحاً بانتهااء الحروب والغفر والمرض في كل البلاد، كنت أظن أن مزاج السأم والغفيا هو شيء خاص بأوروبا، وأن أوروبا شاخت واستهلكت عفوانها وقدرتها على الغناء الطفولي الحر الطليق. ولم أع الدرس حتى وأنا أكتب» ص ٧٤.

«كيف يعرف المرء إلى أي عائلة من الشريقات ينتمي إذا كانوا حكاوا له كل تلك الحكايا ثم حرموه الكتابة؟ كيف يعرف إلى أي اللغات ينتمي إذا قالوا: اقرأ في كل اللغات ولم يقرأ؟» ص ١١٠.

«قل لي بالله عليك في أي الأخصار نحن؟ باراليل، باراليل. رائحة البرتقال والبنات اللواتي حرموهن الكتابة في بر مصر، خافي. شكى، واعلمي أنك في نهاية الأمر لا تساوين بصلة...» ص ١١١.  
أما في «قميص وردي فارغ» - وفي «السبقتان الرفيعة للكتب» إلى حد ما - فالكتابة هي الرواية نفسها. الرواية ليست إلا «سيرة الكتابة» كما جاء على غلاف «قميص وردي فارغ»؛ ولهذا يتردد صدى الكتابة وماجسها الملحاح على طول المناجاة أو الرسالة المفتوحة التي تتوجه بها الرواية/الكاتبة إلى رجلها، من بداية الرواية إلى نهايتها.

«وتتعارف من جديد، وتبدأ قصة. أصارع نفسي حتى أكتبها عوضاً عن أن أكتبها» قميص وردي فارغ، ص ١١.  
«عندما ألثهم جسدك الشاب يوماً سوف نفقد معنى وجودنا. أو سوف نصبح حبيبين وتنتهي القصة. لذلك سوف نحافظ بحكمة على أفرختنا كي نكتب أكبر قدر من القصة بدلاً من أن نكتبها. كي نفلت نستكين إلى تلامسنا الموجز وشهوتنا المشبعة الرابضة وراء خيالننا، فتستطيع أن تحتوي يدي برهة تحلق فيها نحو لسطاننا التي لا تتم لأننا نعتقد أن نفترق فيها، لتصارف أنت وأكتب أنت. ونمتد...» ص ١٢.

«وقعت في أسر افتقائي بكتابة نظوتي المأمولة. ضحيت بما كان يمكن في الواقع، أملاً في أوراق بليغة وخيال موفق. اخترقت المحظورين: كتبت عن واقع سافرن عن رجل من لحم ودم، عن دخليتي أنا المرأة الراوية الوحيدة. وأعطيت تلك الكتابة دون

أن أعلم بأمر النصيحة التي بعثتها غلينا مارجریت دوراس: لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهن يقرأون ما يكتبن» ص ٢٤.  
«ربما سأظل أنطلق إلى «القميص الوردي الفارغ» مغزية نفسي بأنه أفضل ما كتبت. وهكذا يصير ألا نلتقي مرة أخرى، ويصير أيضاً أن يزداد نهبي للخيال. والكتابة» ص ٢٤.

«تأتي بحركة تأهب للإفصاح عن رأيك في التناقض الذي تراه بين توثيقي لمشارعنا وإيماءاتنا وبين توظيفي له لأحقق كتابة ما أطمح إليها، تتسالم: كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف أكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة في ذات الوقت؟ أجيبك: تلك هي عبقرية الكتابة» ص ٣٢.

«... لذلك سوف أترك كتابتي على سجيته، لأنني لم أعد أستطيع أن أخطئ لها وما زلت لا أعرف بعد إذا ما كنا في قضاء قصة أم رواية. ويبدو أنني لا أعرف أساساً كيف تصنع رواية. سوى سوف أحاول الاحتفاظ بحواس يقطعة ونفس طويل إلى آخر المطاف» ص ٣٥.

«الآن.. لا أستطيع أن أحصل عليك، انقطع عالمانا كل عن الآخر. وطلت وسائل الاتصال. لم تعد أمامي إلا أقدم وسيلة أعرفها: أستخدمك الكتابة» ص ٣٥.

«لا فائدة، فلنعد إذن إلى الكتابة. المؤنس الوحيد في نهاية كل قميص وقيل بدايته. لعلها في النهاية تتحول إلى رواية، فقط لأنني ألح عليك عبر تفاصيلك المكتوبة. وعندما لا أجد سبيلاً إليك أكتبها جميعاً حتى أفاك على الأوراق وأعانقك. زاهدة في أن أسدعك فعلاً. في واقع الأمر، الأهم تلك التي تمر الآن من حولك لا يمكنها أن توجد إلا بالكتابة، لذلك يمكنني أن أدعوها «ألياًماً نصية»...» ص ٣٧.

«توفيت مارجریت هذا الأسبوع... ألم تكن تعلم بحلمنا؟ بكتابتي؟ بكيت أنا في ذلك اليوم. شعرت أنني وحيدة في مواجهة المارد، الذي ربما ابتدعه خيالي. لأن المرأة التي علمتني الكتابة والحب كي أخرج من دائرة الإخفاق، قد رحلت وتركتني أنا وكتابتي، امرأتين وحيدتين، ربما تهبطان يوماً إليك داخل قميص واحد...» ص ٣٨.

«بهذه البساطة تجيء إلينا ونحن جالستان - أنا والكتابة - على مائدتنا» ص ٤٣.

«أنظر إلى بروفيكك الماضي في همة وبينما وجهي كاميرا تتابعك عن كتب. هل أنت بالفعل أنت الذي يسير معي قرابة منتصف الليل في شارع سليمان باشا، أم أنك مخلوق من نبت كتابتي؟» ص ٤٩.

«... لذلك فأننا أتدفع في كتابة هذا الروائي الوردي الطويل بجميع الرفيعة التي كانت لدي في أن أكون، وأحبها، وأحفظ باسمي. أن أعشق وأتحقق وأقوى على كل شيء. أحبك في هذه

الكتابة ولا أستطيع أن أعانقك خارجها...» ص ٦٦.

«لا أستطيع أن أستمتع بلحظاتي معاً. لكتبتها. وأناضل حتى أجد الدماء إلى عروفي بالوسيلة الوحيدة التي لم تتلوث بعد. أفقدسنا بالكتابة...» ص ٦٧.

«أنا أكتب حتى أنماسك. أكون قصة جبي في هذه الرواية وأحاول أن أنقذها من وسارسي وإغفائاتي. أحاول أن أعالج ترددي في الواقع خلال هذه السطور» ص ٦٨.

«ولا تضبط يا عزيزي لأن العالم كله يمر إلي من خلال الكتابة. فيبدو أن حياتي بأكملها هي في الأصل تجربة كتابية، وكل شيء رائئ فيما عدا الكتابة» ص ٨٥.

«لماذا تندر طاقة الحب في زمننا هذا، وتبتعد فجأة كالولادة المبكرة، والكتابة المبكرة (وهذه البلاغة المبكرة)؟» ص ٨٥.

«هل وقعت في أسر افتتاني بالكتابة فوضعتك في منافسة غير متكافئة؟»

«هل ينحسر الماضي عني بعد أن حكيت قصتي في هذا النص، تصبح هويتي أنني «امرأة تكتب في هذا الزمن»؟» ص ٩٠.

تتحول الكتابة إلى جزء مملور من الهوية النسوية للبطلات، اللواتي يشمن أنهن مفعومات بقوة خفية غامضة تحرم عليهن الكتابة، وخاصة كتابة البوح أو الفصح أو الانتقام، فينجهن إلى الإغراق في عالمهن الداخلي الخيالي، حيث يقعن في حياثل السيقان الرفيعة للكتب الذي مرتين: مرة في التجربة الواقعية حيث كذب الآخر/الرجل، ومرة في تجربة الكتابة حيث كذب الذات على نفسها.

وهكذا، يمكن القول إن بطلات رواية السيرة الذاتية الجديدة مصنوعات من خيال الكتابة ويمكن لإحدى دارسات السيرة الذاتية أن تقول إن هذه واحدة من سمات السيرة الذاتية النسائية:

«...حيث إن هناك بوضاً شاسعاً بين الفهارات التي يقدمها المجتمع للمرأة، والإمكانيات التي تجدها المرأة داخل نفسها، فإنها كثيراً ما تمتلك حياة داخلية مركبة، وعوالم من الفانتازيا. إن العلاقة بين الكاتبات وحياتهن الخاصة، بما فيها كتابتهن، يبدو أنها تمثل بالنسبة للمرأة الخيار الوحيد الممكن للتحور: فالنساء يسيطرن على تجاربهن بتخيّلها، وإعطائها شكلاً، والكتابة عنها. إن هناك شكلاً آخر من أشكال الخصوصية هو الواقع الذي تعيشه المرأة، لا أقصد الحياة العائلية، بل أقصد الحياة الداخلية، حياة الخيال، وهي أيضاً حياة «حقيقية». هناك إصرار على إضفاء الشرعية على حقيقية الخيال، لا سيما أنه كثيراً ما يتصارع مع حقيقة المجتمع» (٣٥).

والى جانب دورها الاعترافي التعويضي وربما الانتقامي أحياناً، تصبح الكتابة جزءاً تكوينياً من ذات البطلة/الروائية. إنها وسيلتها الوحيدة للتجاوز والانتقام ولها تضحى من أجلها

وتسمتت تمسكاً بها. الكتابة بديل الواقع وبديل الرجل، أو هي أبقي من الواقع ومن الرجل نفسه، وليس العكس. هذا ما أشارت إليه رواية تورا أمين، وهذا ما تشير إليه مرة أخرى رواية عفاف السيد: ففي تشابه لافت بين الروائيتين وبضمير المخاطب نفسه، تردد رواية «السيقان الرفيعة للكتب»:

«ببساطة، سأكتيك وأنا أضحك هكذا، لأنني أعرف أن للكتب سيقان؟) رفيعة، وأخاديد متعرجة، وحيل كالتي حول النقاط، وبين حرف وحرف، ومحشوة بها الكلمات الآن...» السيقان الرفيعة للكتب، ص ٩٠.

«قبل أن نبدأ، سأذكرك بشيء لطيف، أنت تعجبك كلمة لطيف، ولذلك سأكررها كثيراً، فقط لأنني ربما أكتب هذا النص لك وحدك، مع أن القارئ سيشاركك إياه، إلا أن كل من سيقرأه سيكتشف أنك من أوهامي، أو ربما رجل من حروف...» ص ٩٢.

«أتدري، لقد فكرت أن أقول لك إنك كنت مشروع كتابة فقط، وسوف أنتهي منك بإنهاء النص، فقط لأزلك. هكذا ببساطة سوف أنتهي منك عند آخر نقطة أضعها جانب آخر حرف في ذلك النص، فأصبح في نصوصي للابد، تجرّك الوحدة ومرور الزمن...» ص ٩٣.

«تصور، أضعت أحب هذا النص، أقصد أقيم معه علاقة تواصل حميم جداً، حتى أنني عندما تأخذني مشاغلي أفقده بشدة. أعلم أنا جيدة، أنني أستبدله بك، وما أنا أشقه ولكن...» ص ٩٤.

«لا أدري كيف أو متى بدأت تلك المشكلات تبرز بكثافة، لكنني أذكر ما قارنته أنه كان يوماً غريباً، ولقاء غريباً، وكنا نحن غريباء، أو ربما لم تكن حقيقيين إلا في تلك اللحظة، وأنا أخبره أنني لن أتخلي عن صومحاتي أبداً، فإن الكتابة هي أنا، حياتي، ويدونها لن أكون أبداً، بل سأتحول إلى كائن عدواني وتافه...» ص ٩٦.

ربما يحق للمرء أن يتساءل ما معنى كل هذا الاهتمام بالكتابة، ودورها في حياة البطلات اللوديدات وصورتهم عن أنفسهن؟ أحياناً تبدو المسألة مجرد مبالغة في لعبة تجريبية من ألعاب الكتابة البديعية، التي يشترك فيها الكتاب والكاتبات على السواء، وإن انحلت الدرجة، ومؤدى هذه اللعبة أن يكشف الكاتب عن بديه ومعا تلحيان وتصنعان العالم القصصي في حضور القارئ ويعلمه، في نوع من الاستمتاع الخبيث بتوريط القارئ في هذه المنطقة المراوغة بين الخيال والحقيقة، وهي المنطقة ذاتها التي تلعب عليها رواية السيرة الذاتية.

غير أن هذه اللعبة لا تفسر كل هذا الهوس النسائي بكتابة التفاصيل وتكرارها على هذا النحو، وهذا الإعلان المجاني أحياناً عن امتلاك سلاح الكتابة، والفرحة بامتلاكه، والمهارة في استخدامه. ولا شك أن الكتابة تلعب وظائف أخرى أساسية

بالنسبة لهذه الكاتبات، ورواياتهن، ويطالهن على السواء. الوظيفة الأولى وظيفة تعويضية: فهن يكتبن تجاريهن - كما رأينا في الاقتباسات السابقة - عوضاً عن بكانها مرة، وعوضاً عن ممارستها مرة أخرى. والوظيفة الثانية وظيفة تآمرية انتقامية: فهن يكتبن لتخبين صورة الرجل وصورة المجتمع الرجالي المراوغ، في محاولة لأسرها وتقديمها من المنظور النسائي لأول مرة، وفرض ما فيها من كذب.

أما الوظيفتان الثالثة والرابعة، فمختلفتان في اتجاههما ومعناهما: إذ يتعاملان مع صورة الذات، ويتجهان إلى الباطل. الوظيفة الثالثة وظيفة اعترافية، تنطوي على محاولة لاكتشاف الذات وتعرية سوءاتها وفرض ما فيها من كذب، وتحميلها قدرًا من المسؤولية الموضوعية عن أزمته. والوظيفة الرابعة وظيفة تبريرية: فشأن كل اعتراف، ينطوي اعتراف هؤلاء الكاتبات ويطالهن، على قدر من الكذب التبريري الغامض، في محاولة أخيرة لتبرئة الذات.

هنا يندر عنوان رواية عفاف السيد بالغ الدلالة: فهذا الولد بقيمة الكتابة يعكس محاولة دعوية لانفraz «السيفان الرفيعة للكذب»، سواء كذب الرجل الغامض المحبوب كما في روايته نورا أمين وعفاف السيد، أو كذب البطالات كما في نواتهن كما في معظم هذه الروايات. وهذا النوع الأخير من الكذب هو أصعب الأنواع غموضاً ومراوغاً، وتحقق كل رواية إنجازها بقدر نجاحها في الكشف عنه. ولا يحدث هذا الكشف بالاعتراف التطهيري الساذج على لسان الراوية، بل يبدو كأنه يحدث عفواً، حين تنبش الراوية في ألبومات الصور وخيال الطفولة، وتكشف عن قدر عميق من التناقض الطبقي والثقافي الضارب في الجذور الأسرية للأزمة. ولعل من المفيد هنا أن نراجع أنماط العلاقة بين الراوية والوالدين، أحدهما أو كليهما: حيث تنهدى في عمليات نبش الماضي وتقليب ألبومات الصور، ثلاثة أنماط مختلفة من العلاقة مع والديهن.

الإهمال الكامل، إما بدافع التخرج المعتاد في السور الذاتية العربية من التعرض لأفراد الأسرة على وجه الخصوص، رغم دورهم الحاسم في تشكيل وعي الراوية بذاتها وبأزمته، أو بدافع الرغبة في التركيز على الرغبة الانتقامية من الطرف الآخر في علاقة الحبس المحبطة (الرجل) والانهماك في ذكر تفاصيله. هذا ما نرى صوراً منه في روايات نورا أمين ومي التلمساني وعفاف السيد.

التبني الكامل، حيث تفرق الراوية في حينها بصفتها النموذج المثال، وهذا هو الموقف العكسي الذي نراه في رواية واحدة على الأقل هي «دارية»، وهو موقف لا يختلف كثيراً في نتيجته عن الموقف الأول، حيث تنبش الراوية الموقف البطريكي بكامله.

علاقة العداء المعتزج بالحب، حيث يتم تغليب الأم بصورة ما وتقوم الخادمة بدورها العاطفي والتتقيني إزاء الراوية الطفلة، كما يتم تصوير الأب في صورة بطريق محبوب، لكن الراوية تدرك تماماً ما تنطوي عليه طيبته من تدمير، وهذا ما نراه في روايات ميرال الطحاوي وبهجة حسين وسمية رمضان.

في هذا النمط الثالث من العلاقة، تكون الروايات أقرب إلى الكشف عن جذور الأزمة وزواياها المركبة: حيث يكون الانصياع الكامل لرغبة الوالدين المحبوبين مدمراً للذات ومغيباً لإبداعها. يقتصر دور الأم في «أوراق الفرجس» على إصدار الأوامر وتخفي من المشهد ليجل مكانها عاطفياً خادمة حكاية اسمها أمنة (تماماً مثل الخادمة «سردوب» في رواية الخباء) وحين تعود الراوية البطلة من رحلة دراسة وعلاج وتمضي إلى أيرلندا يكون عنوان الفصل «بيت أبي»، ولكننا لا نجد ذكر للأب/الوطن، لن نجد إلا حالة أسماء وخرس ممتعة تواجهها الراوية حين تعود إلى ما يفترض أنه بيت أبها. إنه عذاب الصمت المهذب لسنوات طوال: «لم يخطر ببالي أنني لو عدت إلى بيت أبي يصبح عليّ للتظاهر بأنني لم أبرح، لأصنع حكاية، أن أنصاع لهوفر معنوية، تشفط روحي مع تراب الأسى والألم، تمصص حكايتي وتحفظ بشكلي وهيتي. لم يطلب أحد، لم ينبس أحد، لكن شيئاً ما في الهواء نفسه كان يقول: هنا لا تقبل سوى حكاية واحدة، هذا إذا كان الحكلي لا بد منه».

«كان يا ما كان في حاضري الأيام فتاة ذكية، سريعة ونظيفة، بريئة إلى حد السذاجة أحياناً. قرأت كتباً كثيرة، لكننا أغفيناها من التجربة، فلم نسمح لها أن تتألم، ووفرنا لها كل سبل العيش في رغد. ولما أرادت أن تكمل تعليمها، بعثنا بها إلى جامعة محترمة في بلد كاثوليكي محافظ كنا ندأوم الإشراف على حسن سلوكها من خلال أستاذ عربي جليل اختار لها تخصصها في جامعة كان بدأوم هو على الحضور إليها، يطلع بنفسه على كل ما تكتب، يوجهها وينصحه ويحميها، فتاة دأوب، طيبة، محترمة. لم تتسبب يوماً في إزعاج أحد. ذهب إلى المكتبة وتعود لتقرأ. وفي العدة المقررة أنهت دراستها وعادت. ونحن الآن نفخر بها وننظر منها كثير». أوراق الفرجس ص ٦١.

«فرصة الاختيار صارت مطلقة: كل الأمور متاحة، اختاري من تكونين، وكان هذا هو الحكم الأصعب. لم أتدرب. لم يعلمني أحد. لم يطلب مني مثل هذا من قبل في أي امتحان. لم أمتحن من الأصل. رخصة القيادة جاءوا بها إلي حتى البيت. بطاقتي الشخصية كذلك. وجواز السفر...» ص ٦٢.

أما في «الخباء» فهناك خمس عشرة شخصية نسائية وشخصيتان رجائيتان، وكل هذه الشخصيات الشبحية تستعد في مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير، ومن منظور

هذا: «في كيانها وداخل دماغها حرب أهلية بين كل الأمصار، وهي كل الأمصار: إنها تكلت هكذا وصارت نغزيتي، وإذا زرعت الحيلة والندس قبل عيد الفصح، وإذا قرأت الشعر العربي، وإذا حنت إلى بيت أبيها في الإسكندرية، وإذا تذكرت حكايا أمها عن جهاز حماتها التركي، وتهكمات أبيها من الأزهر وعائلاته. ووسط كل هذا ومن ضيائه يجينها صوت أمها تحكي «شابورون روج، صباح يوم أحد مشمس في حديقة الأسماك.» ص ٣٧.

إنه إحساس ملتصق بالوطن يشق ذات الرواية في لعبة الضمان: «أنا» و«هم» و«نحن»، ويزيد من نرجسيتها السائدة المعترف بها - وربما المعتد بها - في صدق من البداية إنه انشطار يقترب بها من الجنون أمام المرايا المتعددة، وربما يقترب بها من الموت أو الانتحار:

«.. أمثل هذا هو ما كان يستدعي حديث الفروقات: نحن في مصر، الناس في بلادي. وأترجم لك الأشعار ويظل السؤال معلقاً بعد الحديث: من «نحن» هؤلاء؟ أي «ناس» بالتحديد في تلك البلاد؟ وأنا هم ولست هم. أنا نحن وأنا، أنا فقط..» ص ٤٩.

لكن بقدر ما تقيم معالجة الجوانب العامة غير الذاتية من الأزمة، تتسلل السبقان الريفية للكتيب، في محاولة لإخفاء جانب آخر أصيل وجوهري في هذه الأزمة، أعني هذا الجانب الذي تلمسه خصوصاً في الاقتباسين الأخيرين من «أوراق النرجس»، حيث يتم الهروب من أزمة الانتماء الطبقي، وهي أزمة ذاتية، إلى ملكوت الخيال الذاتي الحر، أو إلى أزمة الوطن بالمعنى العام، أو ربما أزمة الإنسان المعترف.

ومن المؤكد أن معلم هؤلاء الكتابات يدرك هذا الجانب من أزماطين وأزمات بطلاطين وربما يوظفونه بوعي كامل، لكن إدراك المشكلة لا يعني عدم وجودها أو عدم أهميتها، لدرجة تجاهلها أو حتى تبنيها والدفاع عنها ضد الخصوم الطبقيين من الرجال بمن فيهم قراء الرواية ونقادها الذين يشملهم ضمير المصائب المرواغ. هذا ما يحدث في رواية نورا أمين التي تواجه عاطفها، حين يتهمها بأن رداء الذات في كتابتها ليس من «لوازم الكتابة الأنثوية» بقدر ما هو «من ضرورات الكتابة الرجوازية التي إن لم تجد لها هماً غرقت في التأملات الوجودية». ستنفض الرواية وترسل روايتها إلى النash، وتقول له (ولنا):

«نعم أنا مختلفة على ذاتي، غارقة في تأملات وجودية حول وحدتي. لكننا ليست رفاهية رجوازية كما يتيسر للجميع أن يقول: فوحدي يا عزيزي عميقة بعق التاريخ، وغرقتي في العالم تبدو بلا نهاية (سوى على صدرك؟)». إلخ. ص ٨٦.

#### ٧- من أعقاب الكتابة الجديدة

«كان كتاب الأجيال السابقة يكتبون حول ما عاشوه في

«فاطم»، الصبية البدوية التي ورثت قهراً مزدوجاً علي روحها وجسدها. إذ تصف بلغة الشعر والأغاني البدوية، عالماً طفولياً فانتاناً مغموراً، يحتل مركزه أم مريضة منعقدة حبسها حجرتها شبه مقفولة، وأب طيب فارس قهرته تقاليد القمع ذاتها التي تقاروها فاطم، ومن ثم فإنها تريد أن تشفى من حبه، تريد أن تكرهه حتى تتحرر.

لا، لا تهي لتجلس بجانبني، أنا لن أكلم أحداً، لن أكلم أحداً، انزعب لابتك «سموات» تحدثك، تسمح لعابك، وتهش الصغار عن مجلسك «يا صغيرة أليك ما يحزنك يا فاطم»  
لا لن تفهم شيئاً، أنا فاطم المشنومة أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك، لكرهتك ولغصت كل الدم الفاسد في قلبي.. إلخ» (الخباء، ص ١٢٧).

في «مرايا الروح» عالم آخر مزدهم بال شخصيات النسائية المظهورة التي تهيط بطفولة الرواية، تماماً مثل عالم «الخباء»، وفيها أيضاً درجات من الحب المظف بالعداء للأب والأم والجد، كسما في «الخباء» و«أوراق النرجس». في الفصل الأولي تستدعي الرواية عالم طفولتها بما فيه من نسوة مقهورات، من ليلة الهيلة إلى راقية إلى أمال إلى زاهية إلى الجدة المغلوبة على أمرها. إلخ. كما تستدعي بوعي بالغ وكرامية واضحة، صورة الجد، سلطان زمانه الذي يجمع كل المتناقضات مثل السيد عبد الجواد رمز الطبقة الوسطى المحظوظة: يدير مجالس الصلح، ينتصر للبنات ضد الرجال، مثقف وفنان يقرأ جبران ويسمع أم كلثوم، يبيكي من أجل وطنه، لكنه أيضاً يمارس الجنس مع امرأة غير جدتها، يعلم الجدة، وتحت نظر الجميع الذين يخضعون لقانونه الأبوي المركب.

هنا تبدو الأزمة أكثر تعقيداً وخصوصية وعمقا من مجرد أزمة ذاتية ضيقة، حيث تكتمل أبعادها التاريخية، على مستوى الأسرة، وربما تصل إلى مستوى الوطن بمعناه العام، وهنا قد تواجه خطورة أن تصبح الأزمة مفتعلة وساذجة وخطابية، تماماً مثلما كانت أزمة الذات في حدودها الضيقة. هذا ما نجده مثلاً في مرايا الروح، حين تستدعي الرواية صوراً من الفطنة الطائفية أو من هزيمة ١٩٦٧ أو من حوادث التفجير في قسامرة التسمينيات، في محاولة متعجلة لربط العام بالخاص، ولتقديم خلفية سياسية اجتماعية عامة تستند إليها أزمة الرواية الذاتية، وهي الأزمة التي تبدو جذورها مختلفة: لأنها أقرب إلى أن تكون أزمة طبقية لم تفلح الرواية في تجاوزها.

وهذا ما نجده أيضاً في تداعيات جويسية كثيرة تتخلل «أوراق النرجس» كلها، خاصة حين نصل إلى ورقة عنوانها «أمثولة الوطن»: إذ تتأمل الرواية بغربائتها المتركمة، ماهية الوطن المشكل في داخلها، وخريطته المتبدلة، وعلاقتها المتتبسة بكل

«... لكن الواضح أنني لن أفعل في ذلك من الآن فصاعداً، وسوف يزداد نهيمي بتفاصيلك أكثر فأكثر، حتى إنني ربما أذكر رقم هاتفك، وأكرس هذه الصفحات لسيرتنا الوليدة فننتقل من جنس القصة إلى الرواية إلى السيرة الذاتية...» (قميص وردي

فارغ) ص ٥٣

يمكنها أيضاً أن تضمن روايتها إشارات إلى قصصها القصيرة المنشورة بصفتها مراجع لبعض أحداث الرواية ووقائعها، ويمكنها - ولم ؟! - أن تشير حتى إلى ناشر روايتها التي تكتبها الآن وعنوانه، دون أن تخرج عن خطابه المفتوح لعاشقها، أو عن سياق العالم الخيالي لروايتها، أو لطها بهذا تمنع - على العكس - في الإغراق في هذا العالم الخيالي للرواية الجديدة الجديدة، الذي هو ذاته عالم الكتابة:

«حسنًا، حسنًا جدًا يا عزيزي. تريد أن تردني إلى متن الواقع. فهل تظنني قد غادرت؟».

غداً أذهب إلى «شرقيات» لأعرض نشر هذا «النص» (لم أقول «الرواية») أستجمع قواي الذهنية نحو إنهائه أكيد، وأحاول إنقاذ الكتابة من الدمد والجزر الذي يمارسه علينا الواقع ومبعوثه الوردي (أنت؟) أضع حداً لهذا الروائي الم... قبل أن يدخل في متاهات السرد المتكرر، أضع حداً لترددي في مسألة النشر التي أصبحت تصارعتني عند الانتهاء من كل صفحة منذ أن كُفينا في «إنارة كاملة» (هل حقا هذه الكتابة جديرة بالشر؟ هل عدد الصفحات مناسب لأسميتها رواية؟ هل العنوان مفهوم؟ تساؤلات ربما يرد عليها الناشر في الوقت المناسب) أي أنني سوف أنتهي إلى الواقع رغم كل أوامهي، لن أبذر أوراق هذا الدفتر المزركش فوق مياه النهر لتنتسب معه فصنتنا، لن أضعها في درج مكتبي السري لأقرأها وحدي خلسة بعد منتصف ليلالي الشتاء الوحيدة القادمة. بل سوف نتحول - ثلاثتنا - كيانا في واقع أشمل، يبدأ غداً عندما أصبح امرأة في السادسة والعشرين تغدو بثقة وحن نحو الثلاثين، في شارع محمد صدقي بباب اللوق... ص ٨٤-٨٥.

إنها كتابة حدائق، تتأمل نفسها وتمتلئ بالأخذ والرد، تمتلئ بالتناقض غير المصطنع كما يقول شرقي عباد: فالكتابة «لا تصطنع الحدائق، هي حدائق أصيلة: لأن التناقض أصيل في كتابتها أو في شخصية بطلاتها، مهما تكن علاقة الكاتبة بها» (٣٧)

وهذا نفسه ما يتكرر مع مي التلمساني، إذ تشير في متن «دنيا زاه» إلى إحدى قصصها القصيرة المنشورة قبل الرواية، وهي قصة «استقالة»، كما تشير كذلك إلى صديقتها «نورا» التي تعمل معها في نفس مكان عملها، ولا بأس أن تضمن روايتها

حياتها، ويتنكرون تماماً لفن النقد. أما في حالة جيلنا فالموقف مختلف: فنحن نتبع اتجاهات في النقد، وهذه الاتجاهات تنعكس على كتاباتنا، ونحن مهتمون بعملية كتابة النصوص ذاتها. هذا ما يقوله واحد من كتاب التعميمات (٣٦) الذين يطعنون في كل مناسبة أنهم قد تخلوا تماماً عما كانت تهتم به الأجيال السابقة من قضايا سياسية واجتماعية كبرى، وأنهم لا يخلطون من كتابة الذات بالمعنى الضيق، ويرونها أضدق من الكتابة الطامحة إلى تغيير العالم، تلك التي خدعت الأجيال الأسبق بأوامرها، كما أنهم لا يخلطون من إعلان اهتمامهم الشخصي بالنقد الأدبي وتفاعل الفنون الأخرى مع الأدب، بما يسمح بتطوير حرفة الأدب وازدهارها. وربما لهذا السبب كانت اهتماماتهم وممارساتهم المتنوعة في مجال النقد الأدبي والفنون الأخرى.

ولا غرابة أن قامت نصوصهم - من ناحية - على هذا الإيمان العطن بالذات والتفكير للقضايا العامة، وإن ظلت هذه القضايا العامة صامتة وقابعة هناك في خلفية ما يحدث. كما قامت - من ناحية أخرى - على هذه المعارف النقدية النظرية المركبة التي تعوق تجاربهم الحية، وإن قادتها أحياناً إلى مزيد من العلق إن ما يميز هذه الأعمال، وربما ما يبعيها في الوقت نفسه، يكمن في الوعي النقدي النظري بتقنيات ما بعد الحداثة والألعابها، وبخصائص نوع الرواية المفتوح على كل الاحتمالات. وهكذا، لابد أن ينتظر القارئ مزيداً من انطعاس الحدود المتعمد بين الواقع والخيال، بين الداهل والخارج، بين الذاتي والموضوعي، بين نوع أدبي وآخر. وفي حالة مثل هذه يصبح كل شيء متوقفاً؛ فالكاتب يمكنه أن ينتقل بسهولة من نوع الرواية إلى نوع السيرة الذاتية، من شخص وأحداث قصصية ومتخيلة إلى شخصيات حقيقية بأسمائها المعروفة وحوادث ومعالِم بعينها، وبالعكس. يمكنه أن يضمن سرده ملاحظة نقدية أو مقالة أو قصة سبق نشرها، أو مقطع من قصة كتبها زميل، أو أي شيء. يمكنه أيضاً أن يتحدث إلى قرائه وشخصياته مباشرة عن نصوصه السابقة، أو عن فصول روايته التي يكتبها الآن، أو عن النهاية التي تتجه إليها روايته. كل هذا، وأكثر منه، يحدث فعلاً ولا غرابة في هذه الروايات.

في «قميص وردي فارغ» على سبيل المثال، تتجه الرواية /البطلة كالعادة إلى عاشقها المصنوع من خيالات الكتابة الإنسانية، وتقول له بضمير المخاطب، الذي يمكن في الوقت نفسه أن يشير إلى القارئ: «... وإن أقول لك إن القصة ما هي إلا أول قصة حب أكتبها وربما تكون رواية ذات يوم...» ص ٢٩ «... تتساءل كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف أكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة في ذات الوقت، أجيبك تلك هي عبقرية

اقتباسات من نصوص نورا المنشورة. وأن تروي حكاية الاستقالة ذاتها من منظورين منظورها ومنظور صديقتها نورا. كل شيء ممكن ومتاح في هذه اللعبة المفتوحة». قالت نورا وهي تتنأب «يجب أن تعودى الآن إلى عملك».

نورا صديقتي الصغيرة التي أحبها، والتي لم تدفن بعد في قبري سري داخل القلب قالت وقد كنت عن التناؤب واكتسب صوتها نبرة أعرفها «ماذا أفعل بونتك؟» وكانت نورا صديقتي التي أصطحبها إلى العمل أحياناً، والتي أفرثر معها عن الآخرين كل حين. هكذا. قطعت مكالمتي الهاتفية مع نورا. إلخ. «دنيا زاد، ص ٢٦ وما بعدها.

عنصر السيرة الذاتية في روايات هؤلاء الكتاب، ربما تكون مجرد جزء من لعبة كتابية أوسع تكثف عنها نصوصهم ومؤدى هذه اللعبة أنه لا شيء في الكتابة يضمن الارتباط بينها وبين الواقع، فحتى أكثر عناصر الواقع صلابة، أي الحياة الشخصية لهؤلاء الكتاب، بما فيها من أسماء وأماكن وحداث معروفة لهم ولقرائهم، وبما تقدمه هذه الحياة من إمكانية لوحدة العمل الفني وتماسه - حتى هذه العناصر تتحول في عالم الكتابة إلى جزء من الخيال الكتابي. إن الأمر لا يتوقف عند حدود تزويد هذه العناصر، عبر تقنيات سردية أصبحت متداولة مثل التفرغ والتبارع والوعي والسرد الخفائي، (وهي تقنيات تمارسها بعض هذه الروايات بفرازة كما في «أوراق النرجس») بل يتعداه إلى مزيد من التفتيت والتقطيع المتعمد في هذه الكتابة.

المستوى الأول من التقطيع يتمثل في تحويل الفصول الروائية إلى قصص قصيرة تتمتع بقدر واضح من الاستقلال، سواء استقلت هذه القصص بعناوينها، كما في «دنيا زاد» و«قميص وردي فارغ» و«أوراق النرجس» و«السيقان الرفيعة للكتاب»، أو استقلت عبر علامات التقطيع المعتادة، مثل علامة (xxx) في «دارية»، أو تغيير شكل الكتابة على الصفحة مع بداية كل فصل كما في «مرابا الروح»، أو الأغاني والحكم البدوية التي تحل محل العناوين في «الغباء». في كل الأحوال هناك درجات من التقطيع المتعمد يتعرض لها العالم الروائي بداية عبر كسر السرد التعاقبي من فصل إلى فصل.

المستوى الثاني من التقطيع يقع داخل الفصول الروائية نفسها، التي هي في حقيقة الأمر قصص قصيرة مستقلة بمعنى ما، ويتم التقطيع هنا بأدوات القصص القصيرة وقدرتها على الاختزال والتكثيف وتجميع الشتات في حيز محدود. هذا ما نرى نموذجاً منه في رواية «دنيا زاد» التي تقطع فصولها القصيرة أصلاً، إلى فقرات مستقلة تشبه القصص القصيرة جداً لكن كل هذه التقطيع يترك خيوطاً رقيقة تربط بين الفقرات. في الفصل الثاني - مثلاً - وهو قصة قصيرة عنوانها «جريدة الصباح»، يتم تقطيع الفصل

إلى ثماني فقرات متصلة منفصلة تضي على هذا المحو. «ليس من السهل أن يفاجئك وجه باسم. تعرفه. ذات صباح شمس في صفحة الوفيات المجللة بالمربعات السوداء الكبيرة. تقرأ الاسم بجوار النافذة ويروح بصرك يفتش في البدايات البعيدة عن ذكرى ما. صورة ما تشبه تلك الصورة الباسمة. تتحرك فيها عضلات الوجه وتقول: «كان هذا الوجه حياً».

منذ أيام قلائل صادفته في أحد الممرات وتبادلتما التحية على عجل. وقلت: تليفون بيتنا. وموعد لم يتم. لأنك قتلت الفرصة ساعتها ونسيت

« ليس من السهل أن يحدث هذا لي. بعدما فقدت «دنيا زاد» وعرفت أن الحزن خيط ينساب بين الحلق والقلب. ويحفر في طريقه أهدؤاً خشناً تحترق داخله صور الألم ويبقي جداره سليماً. يمر الزمن، وأعرف كلما تحسست قبلي أن الأهدؤ لم يزل. وكلما زاد خيل ألم جديد... تمتلئ شوقه. يزداد توحشاً « صباح يوم من أيام صيف حار - كانت «دنيا زاد» الآن قد رحلت، ورحلت منذ رحيلها أتفقد صفحة الوفيات قبل الأخيرة في جرائد الصباح - حدث لي هذا. وفي الصورة الباسمة. تحت أحرف الاسم الثلاثي. بين سطور النعي الطويل طالعني وجهها مختلطاً بدماء المفاض وزرقة الموت الذي لم يتأخر، بتيقن - وبعد دقيقتين تمسست صفحة الوجه. وطويت الجريدة. وقررت ألا أدرف دموعاً للمناسبة - هل مات هو أيضاً؟ هكذا... إلخ. » ص ٢٢.

ويجربنا ضمير المخاطب الذي يطل من الاقتباس السابق، إلى ظاهرة أخرى لافتة في نصوص هؤلاء الكتابات والكاتب التسعينيين (٢٨)، أعني صعود ضمير المخاطب ضميراً للسرد لا للشعر أو للخطاب: ففي روايتين على الأقل من هذه الروايات (قميص وردي فارغ، و«السيقان الرفيعة للكتاب») يتصدر ضمير المخاطب المشهد، بدلاً من ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، وهما الضميران التقليديان الشائنان في سرد الرواية والسيرة الذاتية، سواء كان ضمير المخاطب يشير إلى الرجل الذي تخاطبه الرواية وترسم أناها على مرأته، أو إلى القارئ الذي يستدعي بصورة ساخرة أحياناً، أو إليهما معاً وفي الآن نفسه.

وضمير المخاطب وسيلة أخرى من الوسائل ما بعد الحدائنية، تستخدم أحياناً - كما يقول بريان ماكهيل - لأغراض عدوانية وانتقامية جارحة. تستخدم لإزعاج القارئ، أو لتصوير انشقاق الذات، أو لصناعة حالة غرائبية مفتوحة على كل الاحتمالات (٣٩) وكلها أهداف سعى إليها هؤلاء الكتاب.

لقد بدأ أن هؤلاء الكتاب، من الشبان والشابات، يحاولون تجنب أي نوع من الانخراط في القضايا العامة، ويركزون بدلاً من ذلك على حيواتهم الشخصية وعوالمهم الداخلية ومشاعرهم وروايتهم.



كما بدأ أنهم يحاولون تدوين الواقع الخشن - بما فيه واقع حياتهم الشخصية - ليصبح شيئاً خيالياً من إنتاج التقنيات الكتابية. ولأن هذا بالضبط ما حاوله قبلهم كتاب الستينيات: فإنهم لا يستطيعون الزعم بأن هذا هو منجزهم الخاص كمجموعة من الكتاب الجدد، والدليل أنه لم يقع أي انقلاب جذري في أفق التلقي الجديدة التي صنعها كتاب الستينيات، ولم يبد أحد من النقاد صدمته القرآنية حين تلقى هذه النصوص.

وهكذا يبدو هؤلاء الكتاب مجرد استمرار لما أنجزه أسلافهم من كتاب الستينيات. غير أن هناك اختلافين دالين بين كتاب الستينيات وكتاب التسعينيات في هذا السياق: الاختلاف الأول أن كتاب الستينيات كانوا في معظمهم من الرجال، إذ ليس هناك سوى مساهمة هامشية للنساء في المصنف الفني لكتاب الستينيات. أما كتاب التسعينيات، فنصنعهم على وجه التقريب من النساء، ولهم منجزهم الذي يكاد يوازي منجز الكتاب الرجال، وهذه ظاهرة تستحق مزيداً من الالتفات والعناية.

الاختلاف الثاني أن كتاب الستينيات كانت لهم رؤيتهم الخاصة للحياة وللغز ودوره، وهي الرؤية التي كانت نتاجاً طبيعياً ومنطقياً لهذه الهمزية في ١٩٦٧، كما كانت رد فعل مباشر ضد ما نشر به كتاب القومية المتفائلين. إن غموض صنفهم، وغمرة الغلط بين عوالم مختلفة.. إلى آخر هذه الظواهر، كانت أمراً طبيعياً ومقبولاً ومتوقفاً في السياق الستيني الخاص. لقد كتبوا حياتهم الشخصية للدخول نوعاً من الاحتجاج ضد كل العوالم الخارجية المنطقية التي ضللتهم. أما بالنسبة لشباب التسعينيات من الكتاب والكاتبات، فكل شيء في عيونهم ولهم موحل ومركب ولا أفق له، إلى الحد الذي لا يسمح لهم بامتلاك رؤية خاصة لحياتهم، ناهيك عن رؤيتهم لمجتمعهم أو لأوطانهم. ورغم أنهم يحاولون اكتشاف الوصلات المفقودة بينهم وبين واقعهم، لتقليص الغموض المرتكب وغير الدال في نصوصهم: فإنهم يحاولون في الوقت نفسه أن يكونوا كتاباً «حداثيين»، أو «ما بعد- حداثيين» إن أمكن. وربما لهذا السبب يبدو صنفهم وراء الحداثة وما بعدها سعيًا مصطنعًا وموعًا أكثر منه سعيًا طبيعيًا ومُنْتَجًا.

## الهوامش

١- في النصف الثاني من التسعينيات كتب الكثير من هذه الطائفة، ففي عام ١٩٩٧ كتب صبري حافظ في مجلة «المصور» مجموعة من المقالات عن روايات هؤلاء البنات. منفردة التسمية «كتابة البنات» بما تنطوي عليه من استهوان ولامر في مقابل كتابة الرجال. وكان هذا واستحاً بشكل خاص في مقالاته من أمينة سورا أحمد تحت عنوان «صبري ودي فارغ وإبداع الجناح النسائي للكتابة الجديدة». كتب يقول «ثمة فورة شائعة بأن ثمة التسعينيات في مصر هو عقد كتابات البنات، في ظهرت مجموعة من النصوص المتميزة كميال ومن على الساحة الثقافية بأعمال أول مثيرة للأنظار والاهتمام. من ميال الطحاوي وهي التلمساني وسمية رمضان إلى بهيجة حسين وسحر الوحي

ونورا أمين، ناهيك عن الشاعرات اللواتي تصدعن فاشطة قديلات وإيمان ومرسال وهي حسين. لكن هذه الكتابة التي يدعها بكتابة البنات في البداية، في محاولة مصيرية لتهميتها، سرعان ما فرحت نفسها على امتصاصات الواقع الثقافي. إذ أُنزل على هذا الالتزام الذي يشتر إليه صبري حافظ من سلسلة المقالات كتبها نجاد كباد كلبي الراعي في جريدة الأهرام وشكري عباد في مجلة «هؤلاء» حول الروايات بعضها وقد كان هذا أمرًا كتاباً، راجع على سبيل المثال

- صبري حافظ قميص ودي فارغ وإبداع الجناح النسائي للكتابة الجديدة، مجلة المصور، القاهرة، ٢٢ أغسطس ١٩٩٧

دنيا زار. «كتابة البنات» كتابة الحسد حضور الموت، مجلة المصور، القاهرة، ١ فبراير ١٩٩٨

- شكري عباد سائناً الصغيرات بعلتنا الحب، مجلة الهلال، أعاد يوليو، وأغسطس، وسبتمبر ١٩٩٨

- فاروق عبد القادر: في مشهد الرواية المصرية الجديدة، نصف الروايتين نساء، جريدة السفير اللبنانية ٧/٢ و ٨/٢ ٢٠٠٢.

في ملاحظاته يذكر فاروق عبد القادر أن نصف النماذج تقريباً (سبعة من خمسة عشر) نكات، وإن أفرد أن هذه الطائفة في ذاتها هي وافعة لقائمة وليست عادية صورية بالاعتصام والتعقيد (بعبارة بطبيعة الحال. من العفراء والفرجات والكلمات الصورية)، فتحت جميعاً تحرياً أثناء نعيش وإلزاماً مغايراً وترتفع فوق أصوات جاعلة أو ما ساء تحريم الإبداع وتزعمه، فضلاً عن أن الطابع العام للمصنف ما يزال «تكراراً» وبطريقة في كثير من جوانبه، يكاد أن يحول بين البديعة الشابة وتكوين ثقافتها الجادة، والكتابات العفراء الحقيقية بالجملة والناس والأفكار، وهما جناح الإبداع الذي لا يمكن أن يخلق بديهما

This article is a reprint of her keynote address given on November 19, 1999 at the AMEWS Business Meeting which took place in Washington DC, USA, as part of the annual Middle East Studies Association Meeting.

Bouthaina Shaaban Arab Women Novelists Creativity and Rights وتقول بثينة شعلان في دراستها هذه «مع اقتراب القرن من نهايته أصبحت روايات المرأة العربية موضوعاً لأوراق ومحاضرات أكثر من روايات الرجل، وكما في العادة بدد القلق أن يسلطوا بهذا التباين وأولى المشكلات الصعبة في العام الماضي كانت كيف يمكن تناول هذا العدد الهائل من روايات المرأة التي ينشر يومياً، في معرض الكتاب الأخير بالقاهرة جاءت رواية أحلام مستغانمي تالية لرواية تهيب محفوظ كأمثلة للكتب مبدعة، وسواً مصداقة أن الروايات العربية في ١٩٩٩ ربما من الأكثر شعبية في العالم العربي، شاملاً كما في القوائم بأن الرواية نوعاً أدبياً منذ مائة عام مضت».

٢- عقدت ندوات وظهرت كتابات كثيرة هنا وهناك تنابع هذه الرواية أي تلك، كما وردت إشارات متعددة في مناقشات الندوات وفي نشأته بالاعتماد، إلى تصاعد الكتابة النسائية العربية في العقد الأخير كما وكذا، لكن أحداً لم يقدم تفسيراً مرضياً لفهضان الكتابات النسائية ما دواعيه، وما معناها، وما علاقتها بالزاهر الحركة النسائية في مناطق مختلفة من العالم، وما أبعثتها لنهاية على حمل الكتابة الروائية العربية إلخ. ولا شك أن هناك اهتماماً لامتثال بالظاهرة في السنوات الأخيرة من قبل دوريات كأخبار الألبان فضلاً عن الصحافة المتخصصة باستنتاجها في الصحف المختلفة أما بعض الكتابات النقدية إذا تجاوزنا بعض المقالات الهامة الصغار إليها سابقاً لتكبري وعلى الراعي وصوري حافظ - فتدور في نطاق التسمية الصعبة السرية للروايات وقت صديدها، وفي رأي بعض هؤلاء النقاد بتجميع متابعاتهم في كتاب، قد يعملي على نسق متسلسل إلى حد ما مثل كتاب شربن أبو السجا عاطفة والاختلاف كرامة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ وقد يبدى كتاباً على مجرد التجميع على نسق، مثل كتاب شمس الدين مرسى ثاملاً في كتابات المرأة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، وكتاب الفرحة بين عيون الكتابة الأنثوية العربية، القصة القصيرة والرواية الحديثة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١

٣- بعيداً عن الخلاف الحاد حول مصطلح «الأب النسائي» والسياسة الذاتية النسائية، وغيرها من الاصطلاحات التي تدخل في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع الحركة «النسوية» الصاعدة، ومهما تكن جدوى هذه الاصطلاحات وفهمتها، فإننا نعلم هؤلاء الكتابات الشابات ربما يبرهن أن يومس أبوين نأته «نسائية» لأن هذا يعني بطريقة ما أنه ليس أدبياً: لأدباً، أبداً، ولا يمس أن يوصف بأنه نسائي أو «عالي» أو «معيرو»، ولكن لا مانع من أن يكون هذا من هؤلاء الكتابات في وقت نفسه من الاستعداد لأدباً على الأقل من صعود الحركة النسائية ودورها، ولا مانع من أن تصفصين الروح النسائية السائدة، وأن يتحدثن باسمها في الجاذبات المعرفية، وخاصة الاستغرافية منها، أنفس إلى هذا أن صنف هؤلاء الكتابات الشابات يصغرهن كما بعض رفاقهن من الكتاب الشباب كانوا مجموعة واحدة متكاملة، وكثيراً ما

في مقدمة القصيرة للكتاب يكتب المؤلف هذه العبارة الدالة «بعد، فهذا الحديث وإن كان في نفسه موضوعاً على نسق التشويش والتصور، فهو حقيقة مترجمة في ذوق جبال. لا أنه خيال مسبوک في قالب حلقية» راجع

محمد الحولي، حديث عيسى ابن هشام، دار الشعر، القاهرة ١٩٨٤، المقدمة ١٢- حاول بدر الصمن بدر - على سبيل المثال - أن يفسر انتشار المصغر السهر رايت في المصغور الأول من الرواية العربية الحديثة، فوجد أن كتابها الرواد لم يكن في مخزون أجيالهم تجربة فنية شبه متكاملة إلا في إطار حياتهم الشخصية الخاصة، فتكونت هذه المتعارف ومن القريب والمؤثر له كان يحدث عن كتاب رجال - لأن كتابات من النساء راجع

عن الصمن بدر بدر - تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٤٠٠-٢٨٢  
الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، المقدمة ١٢ - P. 136. The Autobiographical Novel and the Autobiography. Roy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography. P. 136. - ١١ - Roy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography. P. 136. - ١٥ - ما من شك أن معظم ما كتبه إدوارد الخراط وجسمال الفخيتاني عن المعانيات والتمانيات في القرن العشرين يقتضن بعداً سهر ذاتياً واضحاً، ولكن لا بد منه أن يزعم أن كتبه هذه مجرد سهر ذاتية إنها في أحسن الأحوال سهر ذاتية محلاة حول هذه التفسير حول هذه الحقيقة التي أحسن جيري ديمس تناول الأنواع في القصص المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٧٦-٢٨٠  
١٦ - P. 136. The Autobiographical Novel and the Autobiography. Roy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography. P. 136. - ١٧ - ما

سوس ساجي المرأة في المرأة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٨، ص ١٦٧-١٦٨  
١٨ - طرحت إحدى الدراسات هذه النقطة حينما قالت «هناك تقليد راسخ في كل هذه الروايات، وهو تقليد يهزأ تماماً عن نوع الرومانس مثل أنثى ما قبل تصانفت فيها بنتاً شبه سهر ذاتية فكل هذه الروايات تقريباً كوي تتناقل من قبل تحول تجربتها إلى أدب، ثم إن «صوت» البطله المصرية، كما يكن يقدم نفسه باعتبارها صوته الموقلة، منه كثيراً ما يقدم نفسه بصوتاً متعللاً للمرأة بشكل عام» راجع

Rosalind Coward. Are Women Novels Feminist Novels. In The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. Edited by Elaine Showalter, Pantheon Books, New York, 1985. P. 231-232  
١٩ - يوسف الشاويحي القصص الثانية بعد الألف، مختارات من القصص النسائية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥، ص ١٥  
٢٠ - Modern Arabics Autobiographical Writing in Egypt. In Writing the Self. Autobiographical Writing in Dinah Mansur, Negotiating the Space between Private and Public. Women Literature, Edited by Robin Cotte. Ed Du Moor & Stefan Wild, Saei Books, London, 1998. P. 275  
٢١ - Estelle C. Jelinek (Editor). Introduction. Women Autobiography and the Male Tradition, in Women Autobiography. Essays in Criticism, Indiana University Press, 1980, PP. 7-19.

٢٢ - Suzanne Juhasz. Towards a Theory of Form in Feminists Autobiography. Essays in Criticism, Indiana University Press, 1980, PP. 223-224  
٢٣ - ما بين الهيات البليوغرافية للروايات السد  
- ميرال حمادي الغدادي، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦  
- بهيجة حسين. حراي الفجر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩٧  
- في التفسير، نينا زاهد، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧  
- نور أمين. قميص ودي فارغ، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧  
- عفاف السيد السيفان، الهيئة المصرية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨  
- سحر الموجي، دارية، دار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٨  
- ٢٠٠٠ - رمضان أرواق الترجيح، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة  
هذا وسبق الإشارة إلى اقتراحات هذا صاحب في ذلك في المتن، عقب كل اقتباس

٢٤ - مصطلح التوفيق رافقي أو «الفعل الأوتوبيوغرافي»  
- Autobiography. Essays in Criticism, Indiana University Press, 1980, PP. 223-224  
دراسات السيرة الذاتية، وذلك بعد أن استخدمت الخائف الفرنسي فيليب لوجون، ليشير به إلى مجموعة من المؤثرات عن صفته العنوان، أو في الإهداء، أو في المقدمة، إلى أمر ما يطلق عليه «صوت المصغر»، وهذه المؤثرات تحمل الفارقة بقرار النص انطلاقاً من تعاقب صفتي من الكتاب، مؤداه أن ما سيقوله الآن سيرة ذاتية المؤلف، المزيد من التفاصيل راجع

فيليب لوجون: السيرة الذاتية، المؤلفات والقارئ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز  
يشير الكتاب إلى مصغور الكتابات وبالمعنى  
٤ - لمزيد من التفاصيل راجع  
- عبد الصمن بدر بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢  
- هينجا بدر ١٩٩٥  
الروائي، بيروت، ١٩٩٥  
٥ - Alastair Fowler. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Oxford University Press, 1982. P. 108.  
Dwight F. Reynolds (editor). Interpreting the Self. Autobiography in the Arabic Literary Tradition, University of California Press, 2001. P. 61  
٦ - Fowler. Kinds of Literature, P. 106-107  
٧ - راجع ترجمة للفصل الأول من كتاب جولدمان نحو علم اكتشاف الرواية، صمن كتاب - القصص، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، اختيار وترجمة وتقديم جيري ديمس، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧، خاصة ص ١٩٨. وكان روي باسكال قد لاحظ أيضاً مثل هذه العلاقة المصغرة بين الرواية والسيرة الذاتية، فهي كتاب السيرة الذاتية على كل حال شيء من الذاتي، ذلك أنه لا بد أن يستخلص من مادة حياته المتنوعة قصة متسلسلة وشخصية متفصلة ولكن يحفظ هذه الفرض لا بد أن يختار مادته وينظمها من المنظور الذي يكتب منه، لا بد أن يقدم حياته إلى فقرات وفصول، يعيدونها بذلك شكلاً مثيراً، راجع

٨ - راجع ترجمة للفصل الأول من كتاب جولدمان نحو علم اكتشاف الرواية، صمن كتاب - القصص، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، اختيار وترجمة وتقديم جيري ديمس، دار شريفات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧، خاصة ص ١٩٨. وكان روي باسكال قد لاحظ أيضاً مثل هذه العلاقة المصغرة بين الرواية والسيرة الذاتية، فهي كتاب السيرة الذاتية على كل حال شيء من الذاتي، ذلك أنه لا بد أن يستخلص من مادة حياته المتنوعة قصة متسلسلة وشخصية متفصلة ولكن يحفظ هذه الفرض لا بد أن يختار مادته وينظمها من المنظور الذي يكتب منه، لا بد أن يقدم حياته إلى فقرات وفصول، يعيدونها بذلك شكلاً مثيراً، راجع

٩ - تقول واحدة من منطرات السيرة الذاتية النسائية «إنه لأمر حتمي وغريب أن كلما أراد حديث النقاد من السيرة الذاتية أخذت تقابلها النوعية في الضوضاء حتى تدعيناها بعدو الآن شيئاً عسيراً، لدرجة أن البعض أن يتساءل ما إذا كان نوع السيرة الذاتية له وجود على الإطلاق السيرة الذاتية كما بطل جيمس أولمي ليست إلا صيغة من صيغ الأدب، تماماً كما أن الأدب صيغة من صيغ السيرة الذاتية، ولكنه ليس الصيغة الوحيدة الممكنة» راجع  
Sidnie Smith. A Poetics of Women's Autobiography. Indiana University Press, 1987. P. 3

أما قول دو سان، انطلاقاً ما بعد الحداثي، فقد كتب مرة يقول «من الوجهة العلمية، ومن المظهر الطعنة أيضاً، ليس من السهل تعريف السيرة الذاتية بوعاً أدبياً، فكل شيء جديد يبدو بمثابة استثناء من القاعدة السيرة الذاتية إن ليست بوعاً أو صيغة، بل طريقة في القراءة أو العلم تحدث بدراسة ما مع كل المصغور. كل كتاب له صيغة عوار مفردة أو - مصغرة - ما - نس سهر ذاتي ولكن يبدو أن كما أكتنا أن كل النصص في مصغور سهر ذاتية، يجب أن نقل أيضاً أنه لا يوجد نس سهر ذاتي ولا يمكن أن يوجد»  
Paul de Man. Autobiography as De-acement, MLN VOL. 94. (1979), by the John Hopkins University Press, P. 919-920

١٠ - على خلاف الجزء الأول من سهره الذاتية «المصر العالي»، يعكف الكاتب المصري كتابه بأنه «سيرة ذاتية روائية، لكنه يطلق على الجزء الثاني من كتابه «رواية»، أنجب محفوظ فيختار عنواناً دالاً لروايته السهر ذاتية: إن يسبها «أصوات السيرة الذاتية»  
ورغم أن معظم النقاد يفسلون استخدام مصطلح «رواية السيرة الذاتية»؛ فإن بعضهم لا يزال يستفيد مصطلح «السيرة الذاتية الروائية» للدلالة على نفس المصغور، أو يستفيد جورج ماي المصطلحين كليهما، وذلك لكي يميز بين نوعين من المصغور الواقعة في المنطقة القروايب نفسها، فالمشقة بين نوع الرواية ونوع السيرة الذاتية، أحدهما أقرب إلى منطقة السيرة، وأصوات السيرة الذاتية الروائية، والأخر أقرب إلى منطقة الرواية، وأصوات السيرة الذاتية، واستخدام التناقض اللبائية بيني السهر مصطلح السيرة الذاتية الروائية، في دراستها لتلاشية صحتاً معاً، أما السائد العراقي عيد الله إبراهيم فيستخدم مصطلح «السيرة الروائية»، وهو يتحدث عن بعض النصص السيرة الذاتية المتناقضة التي تقع في هذه المنطقة القروايب، فنصوص مثل «المصر العالي» و«الطريق» لمحمد شكري، و«بهجة الجديدة» لرموف سعد، و«فيها صوره لحما منيا» وأصوات السيرة الذاتية، لتجيب محفوظ، و«خلفات الكرى» لجسمال الفخيتاني، وغيرها راجع

جورج ماي السيرة الذاتية، ترجمة محمد الفاضلي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢، ص ١٩٩-٢٠٧  
١١ - فيليب لوجون: السيرة الذاتية الروائية والوطيعة المزدوجة، مجلة فصول، ١٩٩٧، ٤-٦، شتاء ١٩٩٧  
عبد الله إبراهيم: السيرة الذاتية، إشكاليات الدوع والتهجين السردية، مجلة نوى، عمان، ١٩٩٧، ١٤  
١٢ - يمكن أن نجد المثال النموذجي لهذه الحالة في واحدة من أوائل الروايات العربية، أعني كتاب «حديث عيسى ابن هشام» لمحمد الموحلي،

- من: الطحاوي، الشيخ طاهر القسوة، أجداد الأديب، العدد ١٤٧٣، ٣١ مارس.

٢٠٠٢  
الروائية المصرية هيرال الطحاوي: أما أئنة ثقافتي العربية ورواياتي ليست  
موجهة للقارئ الغربي: الروابط - القدس العربي ٢٣/١٠/٢٠٠٢، حوار محمد  
مفتسم.  
- حوار مع الكاتبة مي التماسي، منشور في موقع [elaph.com](http://elaph.com) على شبكة  
الانترنت، في أكتوبر ٢٠٠٢.

Rania Khalaf. In their own voices. *Al-Ahram Weekly*. Issue No 596, 16-22 May 2002 -  
Unveiling the Jives of Egypt's Bedouin Women. *Washington Post* 17 June 2001.  
- Adel Abdel Moneim. Elegy to a vanishing world of contradictions,  
the *Middle East Times*.

# أشياء غير معروفة عن التجربة الأفغانية المريرة لجمال الدين الأفغاني

حسن الشامي \*

«مجموعة أسناد ومدارك جاب نشده دربارہ سيد جمال الدين مشهور به أفغاني». ومن نافل القول أن نقل هذا الكتاب إلى العربية - خصوصاً الأوراق المكتوبة بالفارسية إذ هناك مراسلات باللغة العربية - بات أمراً ملحاً.

رواية محمد عبده عن تجربة أستاذه في أفغانستان تقول بأن هذا الأخير استكمل دروسه (في أفغانستان) في الثامنة عشرة من عمره، وبأنه سافر إلى البلاد الهندية حيث أقام سنة وبضعة أشهر «ينظر في بعض العلوم الرياضية على الطريقة الأوروبية الجديدة، وأتى بعد ذلك إلى الاقطار الحجازية لأداء فريضة الحج، وطالت مدة سفره إليها نحو سنة وهو ينتقل من بلد إلى بلد ومن قطر إلى قطر حتى وافى مكة المكرمة سنة ١٢٧٢هـ، فوقف على كثير من عادات الأمم التي مربها في سياحته، واكتنه أخلاقهم، وأصاب من ذلك فوائد غزيرة، ثم رجع بعد أداء الفريضة إلى بلاده، ودخل في سلك رجال الحكومة على عهد الأمير دوست محمد خان. ولما زحف الأمير إلى «هرلة» ليفتحها، ويملكها على سلطان أحمد شاه، صوره وابن عمه، سار السيد جمال الدين معه في جيشه، ولازمه مدة الحصار، إلى أن توفي الأمير، وفتحت المدينة بعد معاناة الحصار زمناً طويلاً».

وتضيف رواية محمد عبده بأنه اثر وفاة الأمير دوست محمد خان عام ١٨٦٣، تقلد الإمارة ابنه (الثالث) شير علي خان، ثم اشتعلت سلسلة من الحروب الداخلية الأهلية بين الأخوة الساعين إلى الاستئثار بالإمارة، وانضم السيد جمال الدين إلى أحد الأخوة الأعداء وهو محمد أعظم خان. ونجح هذا

الرواية الشائعة والمغلوبة عن أصل وفصل السيد جمال الدين الأفغاني وجنسيته، استدعت بطبيعة الحال إنشاء رواية موازية عن تجربة السيد السياسية في أفغانستان. هذه الرواية الموازية المأخوذة عناصرها من ترجمة الشيخ محمد عبده لأستاذه، والتي توارثها الكثيرون، خصوصاً في العالم العربي، تحتاج هي الأخرى إلى الغريبة وإعادة النظر. والغريبة، ها هنا، لا تتعلق بتفسير التجربة وتأويلاتها، فالباب يظل مفتوحاً في هذا المجال، بل تتعلق بالوقائع نفسها، استناداً إلى مصادر أخرى يمكن الوثوق بمعظمها.

في مقدم هذه المصادر يأتي كتاب الوثائق والمستندات الذي يضم مجموعة لا بأس بها من مراسلات السيد جمال الدين وأوراقه الخاصة ونصروحه الذاتية وتعليقاته الحميمة، والكتاب هذا نشره الباحثان الإيرانيان إيراج أفشار وأصغر مهدي وصدر عن جامعة طهران عام ١٩٦٣، وعنوانه بالفارسية:

\* كتاب من لبنان يقيم في باريس

الأخير، بالتحالف مع ابن أخيه عبدالرحمن (الذي سيصبح لاحقاً أميراً على أفغانستان)، في تحقيق انتصارات عسكرية وفي انتزاع العاصمة كابول من قبضة أخيه شير علي، كما نجح في إنقاذ أخيه الآخر محمد أفضل، والد عبدالرحمن، من سجن «قزنة» وسمياه أميراً على أفغانستان، ثم أدركه الموت بعد سنة، فخلفه على الإمارة شقيقه محمد أعظم، «وارتفعت منزلة الشيخ جمال الدين عنده، فأُهل محل الوزير الأول، وعظمت ثقته به، فكان يلجأ لرأيه في العظامن وما دونها». وبحسب رواية عبده، «كادت تخلص حكومة الأفغان لمحمد أعظم بتدبير السيد جمال الدين، لولا سوء ظن الأمير بالأغلب من ذوي قرياته، حمله على تفويض مهمات من الأعمال إلى إبنائه الأحداث، وهم خلوا من التجربة، عراة من الحنكة، فساق الجيش أدهمهم، وكان حاكماً في قندهار على منازلة عمه «شير علي» في «هرات» فانصر هذا الأخير في المعركة ثم حمل على قندهار واستولى عليها، وعادت الحرب إلى شبابها». وتشير رواية محمد عبده، وهذا صحيح على الأرجح، إلى أن الانجليز ساندوا شير علي، «وبذلو له قناطير من الذهب ففرقها في الرؤساء والعاملين لمحمد أعظم، فبهبت أمانات ونقضت عهود وجددت خيانات، وبعد حروب هائلة تغلب شير علي وانهزم محمد أعظم وابن أخيه عبدالرحمن»، فذهب هذا الأخير إلى بخاري (ثم عاد إلى بلاده)، وذهب محمد أعظم إلى بلاد إيران، ومات بعد أشهر في مدينة نيسابور، وبقي السيد جمال الدين في كابول «لم يمس الأمير بسوء احتراماً لعشيرته وخوف انقلاب العامة عليه حمية آل البيت النبوي». على أن مخاوف جمال الدين من غدر وانتقام الأمير دفعته إلى مغادرة البلاد، «فاستأذن للحج، فأذن له، على شرط أن لا يمر ببلاد إيران كي لا يلتقي فيها بمحمد أعظم، وكان لم يمت، فارتحل على طريق الهند سنة ١٢٨٥هـ (١٨٦٨) بعد هزيمة محمد أعظم بثلاثة أشهر».

تلك هي رواية محمد عبده عن تجربة جمال الدين في أفغانستان، وهي تقول أشياء صحيحة وأشياء غير صحيحة، بغض النظر عن المبالغات واستعراض المناقب فيما يخص دور ومكانة جمال الدين، فهذه كانت في تلك الفترة من سمات التاريخ الفردي وكتابة التراجم والسير يظهر من رواية عبده، كما رأينا، أن جمال الدين أقام بدون

انقطاع في أفغانستان، على الأقل من عام ١٨٦٢ إلى عام ١٨٦٨. وهذا غير صحيح. فهناك قرائن وأدلة تضمنها كتاب الوثائق الخاصة بجمال الدين. إضافة إلى تقارير الاستخبارات البريطانية وعمالها، وهي كلها تسمح بالقول بأن تجربة الرجل في أفغانستان، على أهميتها، لا تتجاوز الستين أو الثلاث سنوات، ما بين عامي ١٨٦٦-١٨٦٨. وهذه التجربة يكتنفها قدر من الغموض، وإن كانت القرائن والأدلة تسمح بإماطة اللثام جزئياً عن بعض جوانب هذه التجربة التي كانت على الأرجح فاشلة وكنيية، في معنى ما، وكاشفة عن عبثية المشهد السياسي الأفغاني وبلائه مسرحاً خصباً للنزاع بين الروس والانجليز.

هناك مثلاً، في أوراق السيد جمال الدين ومفكرته الحميمة، «وثيقة» يشير فيها إلى أنه غادر في ايلول (سبتمبر) عام ١٨٦٥ مكاناً يصفه بعبارة «المكان المشرف»، ويأنه ذاهب لفترة قصيرة إلى إيران، على أن ينتقل منها إلى أفغانستان. وليس معلوماً بالضببط ما المقصود باسم «المكان المشرف»، ورأت باحثة إيرانية أن هذا الاسم لا ينطبق على أية مدينة في الجزيرة العربية أو في العراق، لكنه يتطابق مع اللقب المعطى لقاعة التشريفات والاستقبالات في بلاط السلطان العثماني. هل يفهم من هذا أن السيد كان قادماً من اسطنبول؟ من الصعب الجزم بهذا الاستنتاج، وإن كان الرجل لن يتردد، في أفغانستان في تسمية نفسه بالاسطنبولي حيناً، والرومي حيناً آخر. في كل الأحوال، نحن لا نعلم الكثير عن دوافع سفره الحقيقية إلى إيران، ومن ثم إلى أفغانستان. نعلم، في المقابل، بحسب الوثائق، أنه أمضى معظم الوقت في طهران بصحبة ابن عمه السيد هادي، وكانا ينسخان سوياً بخط يدهما عدداً من الرسائل الحكيمة والفلسفية، إحدى هذه الرسائل تحمل توقيع جمال الدين والسيد هادي مع ملحوظة كتبها هذا الأخير وتقول: «انتهى نسخ الرسالة في ١٦ ذو الحجة، ١٢٨٢هـ (١٠ نيسان ١٨٦٦) في طهران. وأرجو أن يذكرني السيد جمال الدين بالخير أثناء قراءته هذه الصفحات». من بين الرسائل المنسوخة بخط اليد، ثمة رسالة هي عبارة عن نصّ للشيع أحمد الإحصاني مؤسس الفرقة الشيعية التي أثارت جدلاً ونقاشات عاصفة في أوساط الشيعة الإمامية المذكرات الحميمة التي تركها السيد حول تلك الفترة على

قلّتها، تولّد الانطباع بأنه كان في حال من الاضطراب والحيرة، مأخوذاً بالتصوّف ذي الطابع العرفاني، وأحياناً بكتابة الشعر الغنائي. هذه الأشعار كتبها الأفغاني خصوصاً في مدينة مشهد اثر مغادرته طهران في شهر أيار (مايو) عام ١٨٦٦. وهناك قصيدة من مائة بيت بعنوان «الساقى»، وتجد في بعض مقاطعها إشارات حول أسباب مغادرته إيران، وإن كان يصعب تفسير الشعر بطريقة حرفية مباشرة. فهو يقول بأن «الطغاة في بلاد فارس أحرقوا جسمي وروحي/ ها أنا أحزم متاعي وأرحل صوب الأرض التركية/ أرحل منهاك، حزينا وتعبسا/ أرحل كي أطلب العدل من محكمة السلطان/ وإذا لم يواس السلطان قلبي الكسير/ سأرحل كي أطلب العدل من محكمة الله». لقد استندت باحثة إيرانية، هوما باكدمان، الى هذا المقطع الشعري كي تطرح، في صيغة تساؤل، احتمال أن يكون جمال الدين خاض في تلك الفترة تجربة سياسية- دينية مريرة ذات صلة بالمواجهات التي أحدثتها الحركة البابية في ايران والتي سحقها الشاه ويدد فلولها. لا نتخذ، بدورنا، أن الأفغاني انتمى الى هذه الحركة، وإن كان يعرف جيداً معتقداتها وآراءها، ناهيك عن أنه عرف والتقى أثناء اقامته في آخر حياته في اسطنبول، بعدد من البابيين، ويعد من المعارضين الإيرانيين اللاجئين الى السلطنة العثمانية فراراً من استبداد الشاه وجماعته.

على أي حال، حين وصل جمال الدين الى هرات في شهر أيلول (سبتمبر) عام ١٨٦٦ كان الوضع «السياسي» الأفغاني يتلخص في الصراع بين أولاد دوست محمد خان الأربعة: شير علي ومحمد أعظم ومحمد أسلم ومحمد أمين. وغاب عن بال الشيخ محمد عبده أن يشير الى أن محمد أعظم مني بهزيمة جعلته يلتجئ الى الانجليز وإلى الإقامة في الهند حتى شهر نيسان (أبريل) عام ١٨٦٥، حيث عاد الى بلده وإنتهز فرصة ضعف قوات أخيه شير علي، واستولى على كابل في شباط (فبراير) ١٨٦٦، وعلى مدينة غزنة في الشهر التالي. وفي عام ١٨٦٧ أصبح أميراً على البلاد بعد أن هزم قوات أخيه قرب قندهار، وأقام فيها حتى ايلول (سبتمبر) ١٨٦٧ قبل أن يعود الى كابل في الشهر التالي. فيما يخص السيد جمال الدين، نعلم أنه وصل الى هرات وأقام فيها أربعين يوماً، وهناك في هرات كتب نصاً ذاتياً

قصيراً يحمل توقيعاً غريباً بعض الشيء: جمال الدين الحسيني، عبدالله ابن عبدالله، في هذا النص، المكتوب كما أشرنا في ايلول (سبتمبر) ١٨٦٦، يقول الأفغاني: بأنه بفضل الله غادر عالم العدم ودخل في الفضاء الفسيح للوجود. وقاده هذا الى ترك عالم الدعة والراحة والوقوع في عالم العذاب والفرو. ويقول أيضاً بأنه كرس حياته خلال مدة من الزمن لتحصيل علوم تقليدية اضافة الى علوم نادرة وأشياء أخرى. «هذه الدراسات لم تجلب لي سوى تبديد أيامي سدى، وإفناء حياتي الثمينة بلا جدوى ويدون طائل. إذ لم يتحصل لي أدنى علم حول البدء في الدنيا وحول المعاد في الآخرة. واستولى الندم علي عندما بلغت التاسعة عشرة من عمري ففكرت حينئذ الانطلاق بحثاً عن المعارف ذلك «إن من عرف نفسه فقد عرف ربه». واضطرتني هذا الى مخالطة علماء سلاحيين مأخوذين بالمظاهر والرسوم، ولا يعرفون شيئاً عن عالم المعاني». ويضيف الأفغاني انه اشتغل بعد واجتهاد، و قام بالأبحاث والتقصيات الضرورية، ولم يؤد هذا إلا الى زيادة حيرته، ومضاعفة شكوكه، ولكن «عندما فكرت جيداً بالأم، أدركت بأن كل طائفة (أو فرقة) لا تثق إلا بمعتقداتها، ولا تتبع إلا سجيته، ولا تبني أدلتها وحججها إلا على قياس أفكارها وطبقاً للمبادئ التي ارتضتها، وبما أن الفرضيات لا تقضي الى حقيقة أي شيء، فإن هؤلاء ظلوا أسرى الافتراضات التي وضعوها بأنفسهم والتي جعلوها حقائق ثابتة». ويقول الأفغاني بأنه انسحب الآن من كل هذا اللغط البشري، وأنه بالرغم من صعوبات ومسقات كثيرة، أمضى خمس سنوات متنقلاً بين أماكن عدة في هذا العالم، وتحدث مع رؤساء في كل دين، وعلماء في كل أمة، وحكماء في كل منطقة، ومع الرجال النافذين في كل بلد، فرأى أن هذا مأخوذ بالأفلام، وذلك بالأوهام. ووجد العالم سجين علمه، والفيلسوف يتفاخر بمعارفه، والجاهل سعيداً بجهله، والزهاد مغترا بفضائله، والفقيه راضياً بفقره. «ورأيت أن هذا العالم ليس سوى سراب ورم غير حقيقيين، قوته زائلة، وعذابه لا حد لها، يدس السم في الدسم، ويخفي نعمة في كل نعمة». وانتهى الأفغاني، بحسب ما يقول، الى الابتعاد عن هذه الضوضاء الى قطع أواصره وارتباطاته. ويرى أنه «بفضل الله وأوليائه، نجوت من عالم الظلمات ودخلت فضاء التقوى. لقد اخترت اليوم طاعة

النبي ومن يتبعه».

وحيرته حيال الشبهات الحائمة حوله، فهناك، في أوراق جمال الدين الخاصة، مذكرة مشروعة مقدمة إلى السلطان العثماني أو أحد مقربيه، ويقوم هذا المشروع الذي لا يحمل تاريخاً، على استعداد الأفغاني للذهاب والتنقل بين المدن الإسلامية في آسيا الوسطى (مثل بخارى وقرقند وتركمانستان...) لتحريضها على الوحدة أو الجامعة الإسلامية من خلال مواجهة الروس والانضمام في إطار السلطنة العثمانية. ومع أن المشروع غير مؤثر، وصاحبه يتحدث عن تواضع شأنه ومكانته، فإن بعض عباراته تجيز الاعتقاد بأنه أعدّ قبل ذهاب جمال الدين إلى أفغانستان، بدون أن نعلم التهمة.

في كل الأحوال، يظهر أن جهود جمال الدين في أفغانستان لم تثمر شيئاً يذكر وقد جرت مراسلات بين السيد والأمير محمد أعظم، يفصح فيها الأول عن رغبته بمغادرة كابل للذهاب إلى بيشاور ويبدو أن الأمير المذكور لم يكن متحمساً لفكرة ذهاب صاحبه، وإن كان في النهاية يوافق بكل أسف لوعة على تلبية مشيئة صاحبه. غير أن مشروع الذهاب لم يتحقق، ففي تلك الفترة بالذات كان الوضع الأفغاني أخذاً في التبدل لصالح شير علي وعلى حساب محمد أعظم. فقد نجح شير علي في الاستيلاء على قندهار في حزيران (يونيو) ١٨٦٨، وعلى كابل في شهر ايلول (سبتمبر) واستعاد لقبه كامير على أفغانستان، فيما التجأ محمد أعظم إلى إيران حيث مات بعد أشهر في نيسابور. ولا نعلم لماذا بقي جمال الدين في كابل، وتقرّب من الأمير الجديد شير علي. ويبدو أن هذا الأخير قبل اعتذارته ووعده بمسكن وأهلية وإعطائه مرتباً شهرياً. هكذا أقام السيد في منزل ذو الفقار خان، لكنه كتب في ٢٩ أيلول (سبتمبر) ١٨٦٨ مقطعا حميمياً يتحدث فيه عن «البلايا والمصائب الكبيرة التي تنهش قلبه، ويخاطب قلبه في نص آخر، بدون تاريخ، طالباً منه أن يشكو أمره إلى الله من ظلم البشر وحسدهم. ثم يتضرع إلى الله قائلاً: «خلصني من أيدي الفجرة، الكفرة، فالرزاييا تنكاث، وما عاد هناك أمل، أعوذ بك من مكائد الأعداء ومن لائمة الأصدقاء». ويظهر أن شير علي لم يوف بوعده، وكتب الأفغاني بضع رسائل إلى الأمير وإلى شقيق هذا الأخير، للقول بأنه لا يريد السكن في بيوت الآخرين، وبأنه يفضل السفر في حال لم يحصل على سكن

بعد هرات، مكث جمال الدين خمسة أيام في «أم القرى» وهي بلدة صغيرة في محيط قندهار، ثم انتقل إلى قندهار ووصل إليها في شهر كانون الأول (ديسمبر) ١٨٦٦، وأقام فيها مدة ثمانية أشهر في حي «بازاري هرات». بدءاً من هذا التاريخ بالذات، سوف تأتي التقارير الاستخباراتية البريطانية وترصد حركات السيد، وتواريخ هذه التقارير تتقاطع مع تلك التي حملتها أوراق جمال الدين، ومراسلاته. فهناك تقرير يؤكد بأن جمال الدين التقى في قندهار بالأمير محمد أعظم لتسليمه «أوراقاً سرية» حملها خصيصاً وتشير التقارير إلى وجود خادم مع جمال الدين يتبعه حيثما ذهب واسمه «أبو تراب» وهناك تقرير آخر يصف حياة السيد وتابعه: «جمال الدين يشرب الشاي بانتظام، ويدخن على الطريقة الفارسية، يتحدث بطلاقة العربية والتركية ويتكلم الفارسية على طريقة الإيرانيين، ويتبعه رجل فارسي آخر، يدعى أبو تراب». وصل جمال الدين إلى كابل في تموز (يوليو) أو آب (أغسطس) من عام ١٨٦٧ بصحبة الأمير محمد أعظم، ويبدو أنه لم يكن يعرف أحداً في المدينة. فطلب في رسالة إلى الأمير أن يدلّه على مسكن قريب من مسكن الأمير، لأنه يفضل صحبة محمد أعظم «على صحبة الزهور والرياض». وبالفعل، لبى الأمير طلبه وأسكنه في «بالاحسار» في كابل، هذه الصلة الوثيقة بالأمير، أثارت فضول الانجليز، وجعلتهم يسعون إلى معرفة الأهداف الحقيقية لهذا «السيد الأسطوري» الذي «يظل على الدوام في مشاورات خاصة مع الأمير، وقد منحه هذا الأخير مبلغ ٢٠٠ روبية». غير أن التقارير تشير إلى عدم معرفتها بما يفعله بالضبط هذا السيد الذي «يقول عنه البعض، وهذا أمر غير مستبعد، بأنه قد يكون عميلاً للحكومة الروسية». في هذه التقارير البريطانية، يظهر السيد كما لو أنه شخصية نافذة في بلاط الأمير، وتنقل التقارير اقتراحاته بالتفصيل، ويبدو، بحسبها، أن السيد يحضّر الأمير على قطع علاقاته مع الانجليز، وعلى الالتفات حصراً نحو الروس. هذه الإشارة الاستخباراتية إلى احتمال أن يكون جمال الدين عميلاً للحكومة الروسية نجهدا في نص حميم كتبه السيد في كابل عام ١٨٦٨، إذ يقول بأن «الشعب الانجليزي يحسني من التبعية الروسية»، ويمكننا أن نصدق استغراب السيد

خاص به. وفي رسالة أخيرة، طلب جمال الدين من الأمير أن يتفضل بإقالته، ويكفي لهذا كتابة سطرين يقول فيهما بأن فلانا أقبل من مهمته بناء على طلب الأمير. وبالفعل قرر الأمير طرد السيد من أفغانستان. وأعطاه ١٢ تومان لتغطية كلفة السفر، وأمره بأن يتجه الى إيران عن طريق قندهار، رافضاً السماح له، كما طلب، بالذهاب الى بخارى. فكرة الذهاب الى بخارى لا نجدها فحسب في التقارير البريطانية، فهي مذكورة أيضاً في قصيدة كتبها جمال الدين بالفارسية ويعبر فيها عن رغبته الجارفة لزيارة بخارى. في ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٨٦٨ غادر جمال الدين كابول بعد إقامة استمرت ١١ شهراً. وتوجه الى قندهار، ومنها الى الهند، خلافاً لأوامر شهر علي.

قبل أسبوع واحد من مغادرته أفغانستان، تحديداً في ٣٠ تشرين الأول (أكتوبر) من عام ١٨٦٨، كتب الأفغاني نصاً قصيراً يلخص فيه حال القلق والحيرة القصوى التي يتخبط فيها، وينبئة مأساوية غير مألوفة في الأدبيات الإسلامية. انها مأساة الإنسان المسلم المسترشد بعقله والساعي الى اعلاء شأن فرديته وسط بحر العصبية الصاخبة وأطر الانتماء الجاهزة والموروثة. في هذا النص يقول جمال الدين بأن الله وحده يعلم ما في القلوب، ويخاطب «أولئك الذين هم أعز عليّ من نفسي» ليعلمهم بأن «الشعب الانجليزي يظنني من القابعية الروسية. المسلمون يحسبونني مسيحياً. السنون يسموني شيعياً. بعض أتباع الأربعة الكبار (نرجح أن يكون المقصود بذلك مؤسس المذاهب الفقهية السنية الأربعة، وليس الخلفاء الراشدين كما استنتجت الباحثة الايرانية هوما باكدمان التي نشرت بالفرنسية قسماً كبيراً من الوثائق والأوراق والتقارير) يخمنون بأنني وهابي. بعض أتباع الأئمة يعتبرونني بابياً المؤمنون بالله يخطئونني بالدهرية (المادية). ويتهمني الزاهدون بالفساد، والعلماء الكبار يصفونني بأنني جاهل وظلامي، ويتهمني المؤمنون العاكفون بالالحاد. لا الوثني يدعوني إليه، ولا يعتبرني المسلم من نويه. المسجد يرفضني، والمعبد ينذني. وقد بقيت حائراً، ما عدت أعرف مع من أعقد روابط المودة، ولا ضد من أكافح. ترك البعض يستوجب الانتساب الى البعض الآخر. التوافق مع جماعة يستلزم دحض جماعة أخرى. لا مخرج لي كي

أتوصل الى النجاة، ولا ملاذ لي كي أقوى على محاربتهم. ها أنا جالس في «بالاحصار» في كابول، مكبلّ اليدين ومكسور الساق، أنتظر ما سيتكشف عنه حجاب الغيب، وما سيقضي به علي هذا العالم الخبيث». على قفا الصفحة، وبعد بضع عبارات موزونة (بالفارسية) نجد التوقيع التالي. غريب في هذه المدن، منفي من الاوطان. جمال الدين الحسيني الاسطنبولي

الرجل الذي سيطلق على نفسه لاحقاً، في اسطنبول وفي القاهرة وفي باريس ولندن، اسم الأفغاني (وللتذكير نشير أن مجلة العروة الوثقى كانت تحمل التعريف التالي. مدير السياسة. جمال الدين الحسيني الأفغاني)، ترك أيضاً في أوراقه نصاً آخر لا يرحم فيه أي فئة من فئات البلد الأفغاني، خصوصاً كبار القوم. هذا النص الذي كتبه جمال الدين أثناء إقامته في أفغانستان هو عبارة عن رسالة إلى جهة غير معروفة، والرسالة بمثابة ملخص عن أحوال الشعب الأفغاني. في هذه الرسالة القصيرة المليئة بالاستشهادات والعبارات القرآنية، يرى جمال الدين ان مثل زعماء ورؤساء هذا البلد، أي أفغانستان، كمثّل أحبار ورؤساء اليهود الذين اتخذهم اتباعهم «أرباباً من دون الله»، فالمؤمنون يطلبون مشورتهم، وتصيحتهم في كل شيء، حتى في أقل الأمور، ويعتبرونهم مصدر خيراتهم، بل حتى مصدر وسبب الموت والحياة، وسبب الحظوة والشقاء والعظمة. والرؤساء يظنون بالفعل بأنهم يمتلكون قدرة تعادل قدرة الله، فيروحوون تبعاً لارادتهم الفاسدة وآرائهم السفهية، يوزعون الممتلكات كما يحلو لهم، فيعطون أرضاً لفلان وينزعون أرضاً من فلان، غير أن الذين يحسبون أنفسهم أولياء من دون الله، ألا هم الخاسرون»، وفي هذه البلاد، يضيف جمال الدين، مثل الجبهة الزاعمين انهم علماء، ومثل الزاعمين طلب العلم كمثّل الضرر والميسر (في القرآن). فإذا كان صحيحاً أن دروس هؤلاء العلماء تنطوي على بعض المنافع عندما يتناولون شؤون الصلاة والصوم، فإن «إثمهما أكبر من نفعهما». ذلك أن هؤلاء العلماء يجيزون لأنفسهم ادخال تعديلات وتبديلات في أحكام الشرع كما يروق لهم، وبحسب أهوائهم، ويتهمون بالهرطقة والكفر كل الذين يجروون على إبداء آراء مخالفة لهم. ومثل القادة العسكريين والموظفين والضباط في هذا البلد (أفغانستان) كمثّل «حمالة الصطب...» في قبيلة



قريش. فهم لا يقدمون ولا يؤخرون شيئاً. ويعوزهم الذكاء كي يحلوا المشكلات الصعبة. وليسوا شجعاناً وأصحاب مروءة بحيث يقتحموا المعارك شاهرين سيوفهم.

مواصفات المشد الأفغاني، المضطرب والكتيب والغارق في رمال عصبانيته الكثيرة والمتحركة، لا تتبدى فحسب من خلال الوثائق والأوراق المتعلقة بالتجربة التي خاضها مباشرة السيد جمال الدين، أملاً على الأرجح في إشغال الحرب بين الروس والانجليز لانهاكهما ولجهم سلطانهما التوسعي المتزايد في البلدان الإسلامية، بل نجدها أيضاً في كتاب كتبه جمال الدين مباشرة بالعربية وظل مجهولاً لفترة طويلة جداً. الكتاب صدر في مصر عام ١٨٧٩، قبل

أشهر من طرد الرجل، وأعلنت عنه جريدة «مصر» التي كان يشرف عليها أديب اسحق وسليم النقاش وهما من تلامذة ومريدي جمال الدين. غير أن نسخ الطبعة الأولى فقدت، وهناك إشارات في هذا المعنى يذكرها أبو تراب في رسالة إلى سيده جمال الدين. ثم قام علي يوسف الكريدي صاحب ومحرر جريدة «العلم العثماني» وأصدر الكتاب عام ١٩٠١، في طبعة ثانية في عنوان «تتمة البيان في تاريخ الأفغان». ومن غرائب الأمور بالفعل أن الباحث المصري محمد عمارة، محقق وناسخ ما يسمى بالأعمال الكاملة للأفغاني، قرر طوعاً اسقاط الكتاب بدعوى أن «نشره لا يفيدنا (يقصد نحن العرب) في شيء، لأنه حديث موجز عن تاريخ الأفغان... وهو لا يفيد سوى الباحث المتخصص في تاريخ هذه البلاد».

هكذا أسقط السيد عمارة عن سابق تصور وتصميم، الخائض في «تحقيق علمي» لأعمال الأفغاني، ما يسميه حديثاً موجزاً عن تاريخ الأفغان هو في الحقيقة كتاب يقع في ١٨٥ صفحة ومن حسن الحظ أن الباحث المصري علي شلش، الراحل منذ عشرة أعوام تقريبا، أعاد نشر الكتاب في إطار سلسلة الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغاني الصادرة عام ١٩٨٧ في لندن لدى دار «رياض الريس للكتاب والنشر». الكتاب الذي ننشر مقاطع منه يتوزع على أربعة فصول وخاتمة.

الفصلان الأول والثاني، وهما قصيران جداً، يقتاولان اسم هذه الأمة (الأفغانية) ونسبها. أما الفصل الثالث وهو القسم الأكبر من الكتاب فهو عبارة عن نوع من التاريخ السياسي لأفغانستان حتى عام ١٨٧٩ تقريباً. والتاريخ السياسي هذا

هو رصد متسلسل زمنياً للانقلابات والحروب التي لا تتوقف، بحيث يتولد الانطباع بأنه من الغادر أن يموت أمير في هذه البلاد ميتة طبيعية. بلد القسوة والنزاعات والمكائد. ويبدو أن الأفغاني استعان بمقالات كتبها بعض المؤرخين الفرنسيين عن أفغانستان حتى منتصف القرن التاسع عشر. فأوراق السيد تضمنت تلخيصاً بالعربية لمقالة كتبها الباحث الفرنسي جان لوموان. كما أن السيد نفسه يشير في بداية كتابه، وفي حديثه عن نسب الأمة الأفغانية إلى أن اللغة الأفغانية مأخوذة من اللسان الفارسي القديم (اندواستا)، وإلى أن متأخري المؤرخين مثل فرنسيس لورمان وغيره يؤيدون هذا الرأي.

### من كتاب «تتمة البيان في تاريخ الأفغان»

هنا مقطع من كتاب «تتمة البيان في تاريخ الأفغان» للسيد جمال الدين الأفغاني، والمقطع منتخب من الفصل الرابع ذي الطابع الانساني الوصفي، وهو بعنوان: «في بيان الشعوب المختلفة الساكنة في الأقطار المعبر عنها باسم أفغانستان، وأخلاقهم وعاداتهم ومذاهبهم، وفي إيضاح كيفية الحكومة في تلك البلاد». وقد رأيتنا نشر المقطع بحرفيته، وإن كانت استخداماته للعربية تبدو أحياناً غريبة.

إن أعظم الشعوب المستوطنة لتلك الأقطار وأكثرها عداء هو الجنس الأفغاني، ومقره جنوب البلاد والشرق الجنوبي منها، والخلق الغالب في هذا الجنس هو الحقد والضغينة والتشوق للانتقام، واقتحام المحاربات، والتهور في المحاصمات والمنازعات لأدنى الأسباب، وإن صورهم الظاهرة تحكي عن خليقتهم هذه، وتنبئ عنها. فإن وجوههم على الدوام عابسة. ولقماً يوجد بينهم البمشوش، وإن كان يظهر في بعض معاملاتهم الحلم والتؤدة، وكذلك خشونة لفهم، وغلظ أصواتهم، يدلان على هذه الطليقة، وعلى الغفظة وغلظ الطباع. ولهم ميل عظيم للنهب والسلب، وشن الغارات، وإثارة الفتن. وبما ارتكز في طباعهم من الشجاعة والاقدام والميل الطبيعي إلى المحاربة أرشدتهم الطبيعة من قرون إلى ترتيب نظامهم العسكري على هيئة تقرب من النظام الموجود في هذه الأزمان. (...) ولأفراد الصاكس الأفغانية من الطاعة والانقياد لرؤسائهم ما لا يوجد في عساكر ملك من ملوك البلاد المعتمدة، حتى أنهم عند تفرقهم في البادية،

وأبدانهم، ولا يهتمون بنظافة مساكنهم وحجراتهم، وتظهر مدتهم من الأسواخ، ولذلك ترى المدن المسكونة بالكثير منهم لا تخلو من الأسواخ والقاذورات. وكثيرا ما تكون جيف الحيوانات في معسكرهم، ولا يهتمون بإبعادها من بينهم. وغالب الجبلين، وأهل القرى منهم، إذا أكل لا يفضل يديه بل يمسحها في لحيتة أو مدامه. وبعض منهم إذا لبس لباسا جديدا يطلع بعضه بالسمن خصوصا عاتقيه إظهاراً لتأصله في الغنى وعدم مبالاته بالجديد، وإراءة لسمنه. وجميعهم سواء كانوا من سكان الأخبية أو البوادي يلبسون من الألبسة خشنها (...). وغالب الأفغانيين يعمّون بعمامة زرقاء. وأما السرداريون والعطاء فغالبا يعمّون بشيلان الكشمير ألوانا. وسكان البلاد الحارة يحدقون النعال، ويتخذون صدريات ويلبسون أقمصه تنتهي إلى نصف الساق واسعة الأكمام. وغالبهم يتحزّم بأحزمة عريضة تشغل ما تحت الصدر إلى الفخذين. وغالب القبائل لا يحلقون رؤوسهم، وبعضهم يتخذون ضفيرة طويلة من شعورهم.

وأما نسائهم فإنهن يلبسن البسة طويلة، ويتمنطقن بمناطق تقرب من الثدي حتى يرى بارزاً. وغالب نساء القبائل الساكنة في الجبال يقطعن شعور أذناب الخيول ويصلنها بشعورهن. ونساء قبيلة الغلجاني يحكّن شعور نواصيهن، ويشكلنها بشكل قرص، ثم يسدلنه على الجبهة، فيمتد إلى الصدغين في العرش، ويستر الأنف طولاً. كأنما هو برقع مستدير. ويعلقن في آذانهن حلقات غليظة ثقيلة من الفضة والحديد والنحاس والبلور. وأمرأة الأفغان لا يجلسون على المنصات والكراسي، بل يفرشون مجالسهم بالأنماط والسماق الفارسية، وليس لهم من الأبهة والظلمة ما لغيرهم من الأمراء، ولا يستنكفون من تناول الطعام مع

وتشتتهم بحيث لا يكون فرد منهم مع الآخر لو سمعوا نداء مناد يدعهم إلى ضابط أو رئيس من رؤسائهم، لهرعوا مهوولين جميعاً لإجابه، والاجتماع حيث يأمرهم. (...). ولحسن طاعتهم إذا فتحوها بلداً، وأمرهم أمرائهم بعدم التعرض لأهلها، لا يقع منهم أدنى شيء يخلّ بالراحة، حتى لو مرت عليهم النساء مكللات بأكاليل الذهب لا يلتفتن إليهن.

واتضح أنه وقع نزاع في أصفهان بين طائفتين من الأفغانيين في أول جلوس أشرف على كرسي السلطنة، وعظم الخلاف بينهما حتى اقتتلنا قفّل أرباب الحوانيت حوانيتهم خوفاً من حصول الهرج والمرج، فجاء الأمر من أشرف بفتح الحوانيت معلناً «إن من يصيبه خسارة فأنا الكفيل بتعويضها»، وامتد القتال أياماً ولم يحصل أدنى ضرر للأهالي من المقاتلين. ولجميع رجالهم تدريب تام في الطعن بالرماح والضرب بالسيف. ولهم غفة ونشاط في ركوب الخيل. وفي الأزمنة الأخيرة صارت لهم الدرية في إطلاق

الرصاص أيضاً. ومن زمن الأمير دوست محمد خان شرعوا في ترتيب العسكرية على النظمات الجديدة. وقد برعوا فيها عملاً لا علماء، وبلغ عدد عساكرهم المنتظمة ستين ألفاً.

وان كثيرا منهم وإن كانوا قد مالوا إلى الإقامة في المدن والقرى كأهالي قندهار وقزنة وجلال آباد وغيرها، إلا أنهم كبقية إخوانهم الذين لم يزالوا في العشوة حيث لم يأخذوا جانب الترف والرفاهية، بل يسكنون في تعيشهم طرق التضن والتقف، ويقنعون من اللذات باليسير حتى أنهم يأكلون الضأن بجلده. فإنهم بعد ما يذبحونه يحرقون صوفه ثم يجففونه ويدخرونه للأكل. ولا يتناولون الأطعمة بالملاعق، ولا يضعون أواني الطعام على الخوان، بل يأكلون على الأرض بأيديهم، وليس لهم عناية بتنظيف ألبستهم

## كتاب التاريخ في أفغانستان

تأليف

الجنرال البريطاني

الجنرال البريطاني

الجنرال البريطاني

صاحب محرر جريدة عالم الثاني

(حقوق الطبع محفوظة للمؤلف)

الطبعة الأولى: ١٣١٥ هـ - ١٩٩٧ م

١٩٩٧ م - ١٤١٩ هـ

مطبعة دار الكتب العلمية - بيروت

خدمهم والأصاغر من الناس.

والجبلليون منهم، وأهل البادية، يحترفون رعي المواشي والأنعام، ويتعيشون منها، وقليل من الزراعة، وقلما يوجد منهم التاجر إلا في قبيلة «لوهاتي» من الجبلين...).

وأما سكان المدن والقرى فيشتغلون بالزراعة وغرس الأشجار وإنشاء البساتين والرياض. وقلما يوجد فيهم أرباب الصناعة كالحداثة والنجارة والحيكة وما يشبهها. ولا يشغل منهم بالتجارة غالباً إلا أهالي قندهار، فإن لهم حرصاً على التجارة، وغالب تجارهم من طلبة العلم.

وليس للأفغانين دراية كافية بكيفية إدارة الحكومة، وضبط الدفاتر، وما يشبه ذلك. ولهذا تجد جميع هذه الأمور بأيدي طائفة «قزل باش» الذين هم بقايا عساكر نادر شاه.

ولا يجوز بيع الأسرار، وإن كانوا غير مسلمين، ويكرمون الغرياء، وأبناء السبيل، ويستقيحون غالباً السرقة، وإن كانوا يتفاحرون بالنهب والغارة، وغير خاف أن الفرق بين السرقة والنهب هو الفرق بين القوة والضعف. والمنكرات التي هي نتائج الترف والترفه قليلة الوجود فيهم لتمكن أخلاق البداوة منهم، ولا يخلو غالبهم من خلة الطمع لتسلط الفقر عليهم. وإن نساء الأفغانين الساكنات في المدن يسترن وجوههن بخلاف نساء القرى والبادي، فانهن مكشوفات الوجوه، ويختلطن مع الرجال، وتأخذ كل منهن يد رجل، ويرقصن في الأفراح على هيئة دائرية، وتارة يرقص الرجال منفردين على هذه الهيئة في الأعياد والأفراح، ويسمى هذا الرقص لديهم (عتن)...).

وجميع الأفغانين سنويون متذمبون بمنهج أبي حنيفة. لا يتساهلون رجالاً ونساءً، وحضرين وبدويين، في الصلاة والصوم سوى طائفة (نوري) فانهم متوغلون في التشيع، ولهم محاربات شديدة مع جيرانهم السنيين، ولا يبالون بالصلاة والصوم، وإنما يهتمون بأمر ماتم الحسين (رضي الله عنه) في العشر الأول من محرم ويضربون ظهورهم وأكتافهم بالسلاسل مكشوفة. ويوجد في بعض قبائل (كاكر) بقايا من الطريقة المزدكية، وإن كانوا على دين الاسلام.

(...) والأفغانيون مع شدة تعصبهم للدين، والمذهب، والجنس، لا يعارضون غيرهم في حقوقهم، ولا يتحاشون عن أن يروا شيعياً، أو غير مسلم، يقيم مراسم دينه، ولا

يمنعون المستحقين منها من نيل المراتب العالية في حكومتهم، فإنك ترى أرباب المناصب في البلاد الافغانية من الشيعيين (القرل باش). وكل أفغاني يزعم أنه أشرف الناس لكونه أفغانياً، ولو كان فقيراً، وأنه لا يوجد الايمان الكامل والاسلام الخالص إلا في جنس الأفغان والعرب. وكل قبيلة إذا أرادت أن تهرم أمراً فلا بد أن يجتمع أمراؤها للمشورة. وتسمى هذه الجمعية عندهم بجرکه. وإذا قتل أحد من قبيلة أحدًا من قبيلة أخرى فكل فرد من أفراد قبيلة المقتول يرى أنه من الواجب عليه أن يجتهد لأخذ الثأر بقتل رجل، من قبيلة القتال، ولا يقتنعون بقصاص الحاكم، ولا يتجاوزون عن ذلك، ولو مضت عليه أعوام إلا أن يستجير بهم القاتل. وهكذا تكون الحال إذا قتل أحد من عائلة أحدًا من أخرى.

والأفغانيون يحمون الدهيل، ويعينون الملتجئ إليهم بدمائهم وأموالهم، وأهل الحضارة والبداوة منهم يتسلحون غالباً بسيف صغير تسمى «سيلاه» و«نوره» وبخناجر مستقيمة، وبآلات نارية كالبنادق، والطبنجات، وغالب بنادق أهل الجبال بالفتول. ولا تنقطع المحاربات بين القبائل والعائلات. وقد وقع كثيرا أن الابن قتل أباه، والأخ قتل أخاه، ولا ينقذ الصلح بين القبيلتين المتحاربتين إلا بالمصاهرة. وغالب سكان الجبال والأودية لا يتفادون للأمير إلا بقوة جبرية، ويستنهزون الفرصة دائما لرفع الضرائب الأميرية عن عواتقهم...).

وقلما يوجد البصل عند بعض القبائل كقبيلة «يوسف زائي» و«أجيك زائي» فتجدهم إذا رأوا أجنبياً يملكون ويذلون له قائلين «عندنا مريض فترجوك أن تتفضل عليه ببصلة عسى أن يكون شفاؤه فيها». وإن قبيلة «أجيك زائي» كثيرا ما تعرضون للقوقال إرادة النوب، ويسون طريقها، ويقابلونها بالأسلحة النارية والآلات الحادة، فإذا لم يمكنهم الظية عليها صالحوها بأقة أو اثنتين من البصل. وأتفق أن محمد أعظم خان بعدما ترك البلاد الهندية وقد على قبيلة يوسف زائي، ونزل في خيمة خانها فقام الفغان مسرعاً وعلى وجهه لوائح الفرح وإذا به قدم للأمير بصلة.

وكل الأفغانين يعتقدون بقبور الأولياء، ويذهبون لزيارتها، ويذبحون الذبائح لديها. وبعضهم تتخلى في اعتقاده بها، حتى أن رجلاً من قبيلة الأفردي المشهورة

بالسلب والنهب لقي شخصاً فأراد أن يسلبه، فاستجار بالله وبالناس، فلم يتركه ثم استجار بقرية شيخ يسمى «منلايار محمد» فاضطرب ذلك الرجل خوفاً. وقال «جلّ جلاله أوقعني في الكفر» وترك سبيله...).

(...) وللعلماء في تلك البلاد شأن عظيم وسلطة تامة ونفوذ كلمة بين الأهالي، بحيث يخشاهم الكبراء والعظماء والأمراء حيث أن قلوب العوام في قبضتهم. ولهم أن يثيروا الشعب على أي أمير أو كبير متى شاؤوا. والكثير منهم يستنكف من ملاقاتة الأمراء ويتنزه عن قبول هداياهم وإن كان يقبل هدايا غيرهم من الناس. ويستنكف عن زيارة رجال الحكومة حتى إن أمير البلد لو زار أحدهم لا يرى من نفسه أن يتنازل لمقابلته بزيارته بزيارة مثلها. وبسبب سلطتهم هذه قد يصدر عنهم أعمال مضرّة بأباها الشرع والعقل. إن يحكمون بكفر بعض الأشخاص أو يفسقه إذا رآوا منه ما يخالف أهواءهم. بل قد يفكر بعضهم بعضاً حياً للانفراد بالرياسة.

ومنهم من يتفرد بالحكم في بعض أضلاع البلاد الأفغانية، ويتمتع بضلعه، ويحامي عن حوزته، ويدفع من بهاجمه من جيرانه، ويهجم في بعض الأوقات عليهم محتجاً في كل ذلك بالأدلة الدينية. ومن هؤلاء عبدالغفور المشهور (بأخذ صوات) الذي كان متسلطاً على (صوات) و(بنير). وكان معتقداً في جميع البلاد الأفغانية على العموم بل وفي بلاد الهند وبخارى. وكان فقيهاً، زاهداً، متقشفاً، مخشوشاً في معيشته، يتعیش من الذرة والدخن الجبليين، وألبان ماعز لا ترعى إلا أعشاباً جبليّة. وكان عنده على الدوام عدد وافر من المريدین، وكثيراً ما شن الفخارة على الانجليز، وانتصر عليهم. وكان ينشر في البلاد منشورات يدعو بها أهلها إلى الجهاد فيجتمع إليه ألوف من الناس.

وهذا الشيخ «أخذ صوات» كان إذا وفد إليه الزائرون وأبناء السبيل يقرهم على حسب أحوالهم، وما منحهم الله في بلادهم من جاه وثروة أو ضعة وفقر. وكان يقدم إلى الأمير ما يليق به، وإلى الفقير الراتب واليصل والخصز إلياباس وكان إذا سمع أن شيخاً قد ارتفع صيته في البلاد، أو جلس مجلس الإرشاد بادر بالحكم عليه بالتوبه، حتى تنفر منه القلوب، وتنزل درجته من اعتبار العامة. وقد قتل بعض المشايخ بسبب حكمه هذا، وأشهر بعضهم على أشنع هيئة وأقبح صورة.

وجميع علماء الأفغان يحرمون شرب التبغ بجميع أنواعه كعلماء بخارى، ولكنهم لا يعترضون لمنع العامة عنه إلا «أخذ صوات» فإنه كان يرسل من لدنه الرسل والمبعوثين إلى البلاد الأفغانية ليمنعوا الناس من شرب الدخان، ويكسروا الشبقات والأرجيلات إذا ظفروا بها، ويحرمون أكل ذبيحة الشيعيين، مع أنهم يحللون أكل ذبائح اليهود والنصارى، زاعمين أن الشيعة قد ارتدوا، والعرد لا تؤكل ذبيحته بخلاف أهل الكتاب...). ولطيلة العلم لما يرون من احترام العامة لهم بعض تعدّ على الناس حتى أن طلاب (نكتهار) يتحزبون ويتسلحون بالقرايبنات، ويهجمون على أهل القرى، إذا رآوا أدنى إهانة منهم لأحدهم، ولا ينتهون عن التطاول، إلا أن يقدم الأهالي كفارة عما فرطوا في جانبهم. وكثير من طلاب تلك النواحي لا يبالون بالصلاة والصوم...). واللغة الأفغانية في غاية الخشونة، وحروفها الهجائية أكثر عدداً من حروف اللغة الفارسية. وأحسن من يتكلم بها أهل مدينة قندهار، وتوجد مؤلفات قليلة بهذه اللغة نظماً ونثراً.

ومن الشعوب الموجودة في البلاد الأفغانية شعب يقال له (تاجيك) ومنه غالباً سكان مدينة هرات وضواحيها، ومدينة كابل والقرى الواقعة بينها وبين بلخ، وكذلك أهل مدينة قزنة وبعض القرى المجاورة لها، ولقمان وقصبه لقمان، وبعض قرى قندهار ومنه أيضاً غالب سكان المدن البلخية. وهذا الشعب ذو جد واجتهاد وله حرص على تعاطي الحرف والصنائع كالحياسة والنجارة والحدادة والبناء، وغيرها، وعلى معرفة فن الزراعة وتربية الأشجار والكروم، وله عناية بالتجارة. والساکنون منه في قوهستان كابل قد طبعوا على الشر والفساد وحب القتال وسفك الدماء، ففترى الحرب قائمة فيما بينهم أبداً لا تخلو منها قرية مع أخرى، ولا بيت مع آخر، ومن ثم تجد رجالهم غالباً قد اتخذوا لهم بروجاً يقيمون بها بأسلحتهم خوفاً من الغارات. وبالجملّة إن هذا الشعب أحسن حالاً من الأفغانيين. فإنه أدري منهم بالادارة المنزلية، وأنظم في زيه وملبسه، ويمتاز عنهم بمرعاة النظافة، بل يفوقهم دراية وإدراكاً، وفهماً وذكاء. غير أنه قلما يوجد فيه عالم أو من يميل إلى تحصيل العلوم على خلاف الأفغانيين. ومما اشتهر به سكان القرى من هذا الشعب إصابة المرمى. فهيهات أن تخطئ رصاصة

احدهم الغرض... وجلّ هذا الشعب سني على مذهب أبي حنيفة. ولا يوجد في هذا الشعب عصبية كما لا يوجد فيه أمراء وغالبهم بيض الوجوه ويعتومون بعمامة، الأفغانيون نوعاً.

ومن الشعوب أيضاً شعب (هزاره) ويسكن هذا الشعب في الجبال الواقعة في شمال قزنة الممتدة إلى شمال هرات. وأصله من الجنس المغولي كما يؤخذ من سيماهم. فإن بهمونهم ضيقاً مع ميل لحاظها نحو الرأس. ولحامهم غالباً ليست إلا بعض شعرات ثابتة في أذنانهم.

وبالجملة فإن تركيب وجوههم يشبه تركيب وجوه الصينيين والتتر الأصليين... وهذه القبيلة لم تزل على الخشونة والتوحش، عريقة في البداوة إلى الغاية، على أنها تحسن صنع صنف من الجوخ يقال له (برك) وهو أجود أصنافه، ولقما يصنع نظيره في أوروبا... وهذه القبيلة على مذهب الشيعة إلا فصيلة «شيخ علي» و«الجمشدي» لكنها ليست على شيء من هذا المذهب إلا بغض الخلفاء ومحبة علي، وإقامة مأتمه في عاشوراء، بضرب السلاسل على الصدور والظهور. ولا يتقي أحاد هذه القبيلة اظهار مذهبهم، مع أن الفقيه من واجبات مذهب الشيعة...)

(...) ومن الشعوب قبيلتا اريك وتركان، وهما من أصل تترى يتكلمون الآن باللغة التركية. والقبيلة الأولى تسكن في اقطار بلخ، والثانية في الأراضي الواقعة بين مدينتي ميمنة وهرات، وكلهم سنيون على مذهب أبي حنيفة... وبالجملة ان هاتين القبيلتين موصوفتان بالظلم والنشر خصوصاً الأخيرة (التركان). غير أن عددها قليل في البلاد الأفغانية.

ومن الطوائف الموجودة في البلاد الأفغانية طائفة الشرفاء (أولاد علي بن ابي طالب رضي الله عنه) ويلقبون في تلك البلاد بالسيد. وبعض من هذه الطائفة يسكن في «بشك» من نواحي قندهار، وبعض منها يسكن في ولاية «كنر» الواقعة قرب جلال آباد. ولم يخل شرفاء كنر من الكبراء والعظماء من معهود «بابرشاه» إلى يومنا هذا. والملافيغانيين عموماً مزيد اعتقاد بهذه الطائفة. وأما عاداتهم وملابسهم فتماثل عادات الأفغانيين وأخلاقيهم وملابسهم.

ومن سكان بلاد الأفغان، أيضاً طائفة «قرل باش» وهو لفظ تركي ومعناه قهر الراس. وقد لُقّب بهذا اللقب جميع

العساكر الصفوية الشيعيين، لأنهم كانوا يعتمدون بأمر السلاطين الصفوية بعمان حمراء، وجلبها يسكن في كابل، والباقي منها يستوطن في قزنة وقندهار. وأصل هذه الطائفة من البلاد الإيرانية، وقد أتى بهم نادر شاه إلى هذه البلاد. ولهم حذق في الآداب والصنائع والأعمال اليدوانية. ومن أجل هذا ترى ان المتوطنين في الإدارة الملكية الأفغانية منهم. وغالب الأمراء يختارونهم لتربية أولادهم، ولتعليمهم الأدب والشعر. ويمتازون بالذكاء والفطنة والنظافة عن بقية سكان البلاد الأفغانية، ويتصفون بالشجاعة والإقدام، وكلهم على مذهب الشيعة، يقيمون مأتم للحسين ابن علي ابن ابي طالب في العشر الأول من شهر محرم...)

وأما كيفية حكومة الأفغانيين: فالحكومة الأفغانية حكومة استبدادية مطلقة، ولكن لها نوع مشابهة بالحكومة الشوروية لأنها لا يمكن ابرام أمر مهم فيها إلا بمشاورة رؤساء القبائل... ولا يوجد للحكومة الأفغانية قانون سياسي، وإنما الحل والعقد، وفصل القضايا، وتعيين الجزاء، وتحديد العقاب، وضرب الجزية (أي الجزاء النقدي)، والجبس، والضرب، والطرده، موكول برأي الأمير. وسائر الولاية يفعلون على حسب ما يترأى لهم (ولا شك ان هذه الطريقة لا تخلو من الغدر والظلم في كثير من الاحيان) غير أن العقاب بالمثلة، وقطع اليد والرجل، قلما يقع في تلك البلاد. وأما القتل سياسة فلا يقدم عليه الأمير جهاراً إلا اذا اتفقت معه آراء كبار قبيلة من أراد الأمير قتله خوف الفساد وخشية التعصب وإثارة الفتنة. نعم، ان الأمير كثيراً ما يفعل بعظماء عائلته أفعالاً شنيعة كالقتل والسمل وغيرها من الفظائع لمن لا يناسرهم، ويأخذ بثأرهم...)

ولعدم معرفة الحكومة الأفغانية بواجباتها وعدم وجود قانون يجبرها على موجبات الإصلاح تراها غير مهتمة بتأمين السبيل وإصلاح الطرق ومنع قطاع الطريق وحفظ القوافل ووقاية السابلة. حتى ان القافلة اذا أرادت أن تذهب من بلد إلى بلد فلا يمكنها ما لم تكن مؤلفة من مائتين متسلحين بالسيف والبنادق، كأنهم جيوش حربية مستعدون للطعن والنزال، لا للبيع والشراء. ولأجل هذا قلت التجارة في تلك البلاد وصار سوقها كاسداً...)

# واقع الثقافة في فلسطين

## الموكل طه \*

والمادية، هي الأنماط الذهنية والوجدانية والسلوكية التي تم تثبيتها خلال الزمن، فصارت إلى حد ما مطلقة، نهائية، مقدسة، صارت جزءاً من التكوين الروحي والنفسي والتعريف الكلي للوجود وهدفه وأسلوب ممارسة ذلك الوجود وشكله. وكلما كانت تلك الأنماط الثقافية داخلية كانت عصية على التغيير أو التغير أو المناقشة أو إعادة المناقشة، ولهذا يمكن للمرء أن يغير ملابسه أو أدوات منزله، ولكن من الصعب عليه أن يغير معتقداً يؤمن به.

نقول هذا الكلام لنخلص إلى القول: إن الثقافة بمفهومها الواسع، الحضاري المدني، التاريخي العريض، هي الهوية الحقيقية للمرء وللجماعة، يواجه بها المعضلات، وتتقن بها الأزمان. وكلما كانت هذه الثقافة واسعة، مرنة، ذات منظور عميق وممتد، وتملك إجابات وردوداً كافية ومقنعة وذات تأثير، استطاعت هذه الثقافة الصمود والمقاومة والصمود قوة الثقافة، أية ثقافة، تكمن في قدرتها على المجابهة من جهة، وقدرتها على الحوار وتقديم الإجابات والردود، وسرعة استجابتها للجديد والطارئ والغريب الثقافية التي ماتت كانت متحجرة، مغلقة، لم تستطع أن تفهم أو تدرك ما يدور خارجها. ولئن ندخل الآن في جدل عقيم حول اندغام الحضارات وتأثيرها، بعضها على البعض الآخر، فإننا قد نميل إلى حدىة شبنجار الذي أنكز هذا تماماً، وهناك حضارة تسود، وهناك حضارة تموت، والحضارات المتجاورة تتصارع فيما بينها أكثر مما تتبادل المنافع، ولذلك أكثر، هناك حضارة قوية ذات إشعاع، وهناك حضارة أقل قوة تستقبل

الثقافة بدعائمتيها المادية والروحية هي في محصلة الأمر تلك المعايير التي نجابه بها الجديد والطارئ والغريب، بمعنى أن الثقافة تعطينا الميزان الذي نقيس به الصواب والخطأ، الأخلاقي وغير الأخلاقي، النافع والضار.

هذا الميزان المنصوب دائماً أمام أعيننا لا يهوغه نجاح النخبة، ولا معايير أخرى مستوردة، ولا معايير مفروضة، ولا ما يستحسنه البشر. هذا الميزان هو ما يعكس روح الجماعة أو خوارها الجمعي أو ما راكبه نشاط تلك الجماعة في مكانها وزمانها، وعلاقاتها، بعضها ببعض، أو علاقاتها بغيرها من الجماعات، مضافاً إلى ذلك ما يمنحه أو يفرضه أو يقبله أو يرفضه الدين. الدين نزعة حقيقية لكل جماعة، الغريزة الدينية أو الدافعية الدينية هي أحد الدوافع التي تم السكوت عنها في أبحاث السوسيولوجيين والمفكرين في خضم ثلاثة قرون من الفكر الغربي الذي استبعد كل ما لا يدخل المختبر أو يقيسه الباروميتر.

الثقافة إذن، بدعائمتيها الروحية

\* كاتب من فلسطين

نار المقاومة، والتصدي لهذا العدو الذي يشكل التهديد الأخير للفكر الغربي، مضافاً إليه العقد والأوهام والأمراض التاريخية التي يجبرها ويحملها شعب يعتقد أنه أفضل شعوب الأرض!

في فلسطين، تجري حقاً مواجهة بين عالمين مختلفين، من جهة، هناك العرب والمسلمون الذين يمثلون ثقافة عريضة وغنية وقديمة تعودت التسامح والحوار والوضوح والتعدد، في منطقة تعودت الموزاييك العنقدي والعنقي منذ فجر التاريخ، وهناك المحتل الإسرائيلي اليهودي الذي يمثل ثقافة قديمة صاغتها الهواجس والأحلام، تعودت تقديس الجماعة وروح الأسلاف، ورأت العالم مقسوماً دون تساؤل أو تسامح، لا تعترف بالصوت الآخر إلا من حيث إمكانية استغلاله أو استخدامه. ثقافتان مختلفتان كل الاختلاف، حتى فكرة الإله الواحد، تم الخلاف بشأنها إلى أبعد الحدود، فإذا كان الله في ثقافة هذه المنطقة هو الإله الواحد المطلق، القادر، الرحيم، الذي لا يفرق بين البشر، ويغفر لجميع البشر، نجد الإله لدى المحتل اليهودي ليس إنهما للجميع ولا يغفر للجميع، وينحاز إلى إنسان معين ومكان معين.

ولأسباب تاريخية وحضارية تتجاوزها، فقد تم تبني المفهوم اليهودي للمسيحية في الغرب، بحيث أصبحت الليبرالية الغربية في أفضل حالاتها غير بعيدة عن ذلك المركب الغريب والخلط العجيب بين المسيحية الغربية واليهودية الشرقية، بحيث تحول اليهودي من ملعون ومطارد إلى رجل مبارك يضيف إلى العالم ما لا يستطيع أحد أن يضيفه، ومن عجب أن يخرج اليهودي من «الجيتو» في المدينة ليحكم المدينة الغربية من خلال دوائر صنع أهم القرارات فيها، إلى الدرجة التي ذكرت فيها بعض كتب التاريخ أن بابوات مشهورين جاؤوا من «الجيتو» هذا.

وعلى هذا، فإن تبني الغرب إسرائيل لم يأت، فقط، من منطلق المصالح والدور الوظيفي الذي ستلعبه إسرائيل، وهذا منطق صحيح، ولكن بسبب العقيدة، أيضاً، وهذا ما يتم إخفاؤه لأسباب مختلفة لا نخوض فيها الآن.

ثقافة المحتل الإسرائيلي ومن يدعمه ثقافة أرضية، على الرغم من مشرقيتها، ثقافة تُعلي من شأن كل ما يمكن وزنه وقياسه، وهي ثقافة حسية لا تتحدث عن العالم الآخر، وهي ثقافة كابوسية يترك فيها المرء وحده، أمام لا وعيه تماماً.

الإشعاع القوي يفرض أو يحاول فرض أسلوب قوته ولغة قوته وفن قوته. كان هيجل تعبيراً عن قوة نابليون، وكان داروين تعبيراً عن استعمارية حكومة جلالته (ملكة بريطانيا)، تماماً كما هو كان رامبو السينمائي سلفستر ستالوني تعبيراً عن فظاظة الإمبريالية وشراستها، كما كان ابن عربي تعبيراً عن وصول «الشأويلية» في الإسلام إلى الدرجة الأخيرة في سلم الحفر تحت معنى الألوهية، ولهذا فإن قوة الثقافة تدفعها إلى فرض رموزها وتعميقها بالإقناع والحوار، كما فعلت الحضارة الغربية الإسلامية، أو بالجبر والإكراه، كما فعلت الحضارات الأخرى.

هذا الكلام النظري لا يفيدنا من السؤال: ما هي مقومات ثقافتنا؟ هل يمكن الكلام عن ثقافة خاصة بنا؟ هل هناك وحدة مصطلح ووحدة مفهوم لهذه الثقافة؟ هل يمكن الحديث عن ثقافة متعددة إلى ثقافة واحدة؟ وأخيراً هل هناك ثقافة عربية إسلامية يتفق عليها الجميع؟ وفي فلسطين... ما هي الدوافع الثقافية التي تدفعنا إلى البقاء والصمود والمقاومة؟ هذه الأسئلة لا ندفع إليها بفعل هزيمة النظام العربي فقط، فقد طرحت هذه الأسئلة، أيضاً، في أوج قوة الحضارة العربية الإسلامية، ذلك أن الحضارات القوية تطرح أسئلتها دائماً، ودائماً هي مستتارة، ودائماً هي محرضة، قادرة على مناقشة ذاتها. هذا هو قدر الحضارات العظيمة، وإذا توقفت أية ثقافة عن طرح الأسئلة فإنها تموت عملياً.

الأسئلة الأنفة الذكر، نظرحها الآن، لأن هناك شرزمة حقيقية في تعريف الوجهة الحضارية للمجتمعات العربية والشعوب الإسلامية، هناك إسلام متعدد، وهناك عروبة متعددة، وهناك تجارب علمانية مختلفة كل الاختلاف، وهناك تجارب إسلامية منغلقة كل الانغلاق، وهناك تغريب وغربة، وهناك تطرف وطرافة، إن شئت، والأهم من كل هذا، هناك تراكمات طويلة وعميقة من الروى والاجتهادات المختلفة والمتناقضة للإسلام الأول، بحيث أثمرت اليوم أشكلاً وأحزاباً وحركات قد تبدو غير مفهومة، أو تبدو تغير الاستغراب. نقول ذلك بعد أن أدى فهم معين للإسلام إلى أحضان الخيانة الطلعية، وأدى فهم آخر للإسلام إلى الاشتباك مع الغرب اشتباكاً غير متكافئ وهزيمة ساحقة حتى الآن، على الأقل.

ماذا عن الفلسطينيين إذا؟ هل هناك أزمة على هذا المستوى؟ وما هي المفاهيم الثقافية التي تلعب الدور الأكبر في إنكسار

وهي ثقافة ماضوية الأسلاف، هم الأبطال والأحفاد، هم العصاة الذين سيحلّ عليهم غضب الرب.

ال فلسطينيون الذين طاردتهم الذبح والقتل منذ ما يزيد على قرن مجبرون على المعرفة كأحد أشكال المقاومة، ومجبرون على الالتجاء إلى ما تمنحهم إياه ثقافتهم من أنصاف القوة فيها، كالشهادة والتضحية والالتزام والانتفاء، ومجبرون على عدم طرح الأسئلة التي تفرق، والالتفاف حول الإجابات التي تجمع، وقد يكون من دواعي الفخر أن يكون الإسلام السنّي في فلسطين يقدم أروع النماذج للعالم العربي والإسلامي كلّ في مقاومة الاحتلال. والفلسطينيون مجبرون على فهم ثقافتهم من مدخلها القوي والناصح، فالتنصر لا تصنعه المقولات الرخوة والغامضة، بقدر ما تصنعه المقولات التي تقدم الجزاء.

الفلسطينيون الذين يمارسون حياتهم على هذه الأرض وفي المنافي، الذين يمثلون ثقافة العرب والمسلمين في هذه الألفية الثالثة، مجبرون على مقاومة المحتل وثقافته بالالتجاء إلى ثقافتهم التي تمنحهم قوة الفعل وأخذ المبادرة من جهة، وتمنحهم، أيضاً، الشعور بالرفض والاكتماء بسبب ذلك الفعل. الثقافة القوية هي التي تعطي هذا الإحساس للمتمتعين إليها.

بعد ١١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١، من الضروري الإشارة إلى عدم الانجرار وراء ما يطرح من أقوال باتت غير ذات ضرورة، من أمثال أن الإسلام وسطي، أو أن الإسلام يحارب الإرهاب، وأنه يتقبل الآخر ولا يرفضه، على صحة كل ذلك، ولكن لماذا لا يقال، أيضاً، مثلاً، إن الإسلام درجة يُقَفّز منها إلى الرحمة، وإن الرحمة أوسع من العدل. لماذا لا يقال إن الإسلام هُزم أكثر من ثلاثة قرون متوالية، وإن الشعوب العربية الإسلامية انتهكت ونُهبت وشُرّدت وسلبت مدة قرون ثلاثة، لماذا لا يقال إن أول استعمار للبلاد العربية والإسلامية بدأ أوائل القرن التاسع عشر ولم ينته حتى الآن؟ لماذا لا يقال إن الإسلام وأضح كل الوضوح في القضايا الخلافية؟ ولماذا لا يقال إن الغرب يسعى دائماً إلى تجريد العرب والمسلمين من سلاحهم في كل مناطق التوتر؟ ولماذا لا يقال إن الغرب يسعى دائماً إلى حشر العرب والمسلمين لفهم واحد ووحيد للثقافة العربية والإسلامية؟

ولماذا لا يقال إن التجارب الأخرى التي يطلق عليها التجارب العلمانية والليبرالية لم تؤدّ إلى توفير الكرامة والعرية والاستقلال والتنمية للشعوب العربية والإسلامية؟ ولماذا لا يقال إن الشعوب العربية الإسلامية مهانة ومذلة ومستلبة على كل الأصعدة؟ ولماذا لا يقال إن الغرب يعيش ويحيا على أنقاض عالمنا العربي والإسلامي وخبراته، وإن الغرب هو مصدر الحركات الإرهابية والعنصرية، وإن الإسلام أبعد ما يكون عن ذلك؟

لماذا لا يُقال إن فهمنا ثقافتنا وعروبتنا فهم منقوص وخاطئ وغير فاعل حتى نبقي مهزومين حتى على مستوى اللغة؟

الفلسطينيون هنا على هذه الأرض، يقدمون الثقافة العربية والإسلامية بأبهى صورها، كيف ذلك؟ إنهم ببساطة يعتقدون أن عناصر ثقافتهم الداخلية والخارجية من القوة، بحيث تتم التضحية بالنفس من أجل كرامة الإنسان وكرامة الأرض، وبحيث يتم ذلك بأقصى درجات الرضى والاكتماء الأمر الأخير، الذي أريد أن أشير إليه، هو ذلك النتاج النخبوي الثقافي من قصة رواية وشعر ورسم وغناء، فهو تفرّيع لجذور أعمق وأعرض، وهذا النتاج النخبوي ليس كل الصورة وإنما جزء منها، فقصيدة

الشعر لا يتم الاعتراف بها إلا بمقدار اقترابها من ذلك الجذر العميق وفهمها إياه، ومن هنا، فإن العقلية الجمعية أسقطت من ذاكرتها ملايين قصائد الشعر التي قيلت، ولم تبق إلا قصائد قليلة عبرت واعتزفت بالجذر العميق، وكانت ابنة شرعية له وورعاً صغيراً استمدت النسخ منه.

النتاج النخبوي الثقافي، الرسمي والمعارض، المقبول والمسكوت عنه، هو تفاصيل لعنوان كبير، والجماعة لا تعترف بمن يخالفها، وتسقط من حسابها من يسقطها من حسابها، ولهذا فإن مقاومة المحتل وثقافته لا تتم من خلال نتاج ثقافي غامض، مطام، يستبدل الأدنى بالذي هو خير، أو نتاج يتنكر لما مضى بما هو حاضر، أو ذلك النتاج الذي ينبري أو يدعي أو يتضامن أو يخضع أو يدعو إلى ما لا تدعو إليه الجماعة.

ثقافة أمة جماعة هي آلة ماصّة تعيد كل نتاج إلى نمط معروف تتركه بفعل اللوحي أو بفعل الزمن، فإذا كان هذا

### الفلسطينيون الذين طاردتهم الذبح والقتل منذ ما يزيد على قرن مجبرون على المعرفة كأحد أشكال المقاومة



## لا تسوية ولا مساومة

وهؤلاء أجدادنا العظام قد سبقونا في ذلك، فقد وصل الأمر بالفرازي إلى إلغاء الزمن أمام الوعي للرد على الهزيمة أمام الفرنجة، وألغى الجدل من أجل الوحدة، واستبدل البصر بالبصيرة، أما العز بن عبد السلام، الذي عاش في مصر المحروسة، فقد علم الحاكم دوره، ووضع له مهامه، وحدد له وظائفه، ومشى معه إلى مواجهة من هدم بغداد وحرقها وقتل أهلها قبل سبعمائة وخمسة وأربعين عاماً بالضبط.

لقد قدمت لنا ثقافتنا - ثقافة هذه الأمة - النماذج والسقوف العالية في مواجهة الظلم والظفیان، وهي نماذج تضطرم بالإنسانية، لم تكن عنصرية أو فاشية أو مجرمة. إن نماذجنا التي قاومت الظلم فعلت ذلك بأسلحة تختلف عن أسلحة الظالم ويعقبة تختلف عن عقبة الظالم، وهذا هو سر النصر أصلاً، سلاح الظالم لا يشبه سلاح المظلوم.

إن ثقافتنا العربية الإسلامية هي الثقافة الوحيدة التي وقفت طويلاً عند الظلم والظفیان، وفصلت فيه وحفرت تحتها، لتحذر منه فكرياً أو سلوكياً وممارسة ونتائج. وهي الثقافة الوحيدة التي جعلت من كرامة بني البشر - كونهم بشراً ليس إلا - أعلى القيم وأولها وأكثرها قدسية. هي الثقافة الوحيدة التي جعلت من قتل النفس قتل الناس جميعاً، أي أنها سارت بين الفرد والكون دفعة واحدة، وكان ذلك قبل اختراع الهبئات الدولية التي تخرس تماماً عند سفك الدم العربي والمسلم في بقاع الأرض كلها.

إن ثقافتنا العربية الإسلامية هي ثقافة ضد الظلم على إطلاقه، وهي ثقافة الاعتراف بالآخر على إطلاقه، وهي ثقافة الموضوع، وهي ثقافة الذات، وهي ثقافة المادة وثقافة الروح معاً، وهي ثقافة العمل والتعاون والمشاركة، وهي ثقافة الانفتاح والحوار والأخذ والعطاء، وهي ثقافة الحكمة بمحورها الأمتي والعمودي.

ومن العار علينا جميعاً أن نخجل منها، أو أن نطمسها أو نحورها، أو نلغظها أو نجهلها عند تقديمها للآخرين، من العار علينا أن نعتذر عنها أو نبررها أو نفرضها كما يرون، ومن العار أن نعمل على هدمها أو تخريبها أو تشويهها، ومن العار أن ننقني منها ما يرضي الآخرين، أو أن نشطب منها ما يجعل الآخرين يريثون على اكتافنا. «ومن أظلم ممن ادعى على الله كذباً»

النتاج لا يقبل الأنماط المعروفة يتم رفضه إلى أبد الآبدين، وعندما ينسفع الدم في الشوارع بكل هذه الرحشية وهذه العبثية، فإن أعلى أنماط الثقافة وأصدقها وأنصعها هو ذلك الشاب المضطرب بالأنفة والجسارة والألق، الذي يرمي قلبه في كأس النار والنحاس ليستبدل به حوصلة طير أخضر.

## الثقافة والظفیان

لنبداً كلامنا، مرة أخرى، بأبلغ اللؤلؤ وأقدس وأحكمه، نبداً بأمر الله جل وعلا لنبيه موسى في قوله: «أذهب إلى فرعون إنه طغى».

فالظفیان يقتضي بالضرورة تدخل الله بأيدي أوليائه المخلصين، وهي بشرى لكل مظلوم في الدنيا، إن الظلم سينتهي تحقيقاً لقوله عزّ وعلا «وإن ربك لبالمرصاد» ونحن في فلسطين التي لا يعمر فيها ظالم، نرى أن أمصاراً كثيرة شهدت أكبر وأعرق أسطورة للظلم والظفیان وحب الدنيا، تمثلت، مثلاً، في فرعون وحاشيته، حيث قال عنه رب العزة «وإنه لعال في الأرض، وإنه لمن المرففين».

إن تاريخ الظلم في منطقنا يمثل تجارب شعوبها في التعرف على نواتها وافتعال رؤيتها وتعميق انتقادها برسالتهنا وقيمها.

وإن حكايات الظلم والظفیان المتعاقبة علّمت شعوب هذه المنطقة أن مكانن قوتها وأسرار منعته لا تأتي من الخارج ولا تستود من الآخر، وأن إنهاء الظلم وتجاوزه لا يمتان إلا بمثل ذلك الأمر الأزلّي «أذهب إلى فرعون إنه طغى». بقدر موضوعية التاريخ بقدر ألوهيته، أيضاً.

ولا يمكننا نحن أبناء هذه المنطقة الثقيلة والمريكة والمبهطة أن نتخايل عن منابع القوة العفوية من أجل قوانين علوم اخترعها من لا يؤمن بأي شيء لا تلمسه يده أو تراه عيناه. انتهى عهد الانهيار بصناعات من يقتلنا ومن يلفينا ومن لا يرانا أو لا يرغب في أن يرانا. إننا بالقدر الذي نؤمن فيه بالموضوع، باعتباره ظاهرة تستحق الدرس، بالقدر الذي نؤمن فيه بالذات باعتبارها تمثل جوهر الإرادة وجوهر الحرية.

إن الظلم يعلم أو يدفع إلى أمرين اثنين: إما الانسحاق أمامه والاستسلام له، أو الاستحكام في خندق الذات والبحث عن أكثر نقاط القوة وأشدّها فيها.

إن الآخر يعتقد جازماً أن المشكلة تتعلق بمفاهيم ثقافتنا، وبأسفاسها الداخلية، هذا الآخر النقيض يعتقد أنه الأفضل والأقوى والأكثر حذقاً والأحق بالحياة، وأن مفاهيمه عن الحياة والكون هي الأنجع والأكثر ملاءمة بسبب أنها حققت الغنى والقوة، ولهذا فإن هذا الآخر يعتقد أن ثقافتنا هي سبب مشكلته، فقرأ واضطراباً وإرهاقاً وهجرة غير شرعية وديكتاتورية، وهذا هو الوجه الثاني لرؤية الآخر عنا، إنه بسبب من ثقافتنا فإننا نشكل له الفضاء المريح، مستهلكين أغنياء، وأصحاب ثروات لا نستغلها، وإخواناً أعداء نتقاتل على الفئات وأحجار الحدود التي اصطنعها، وعلى الجبهتين، فإن ثقافتنا، هذه الغنية المعريضة صاحبة التباؤيات المختلفة، تدفع الآخر إلى أن يحاول تصميمنا حسب مفاصله وحسب رغباته، وكان أن وصلنا في بداية القرن الواحد والعشرين إلى أن نصبح أمة ضحكت من جهلها الأمم.

### أسئلة حول ما حدث

وأمام الهزائم لا بد من المصارحة، وأمام احتلالين لا بد من المكاشفة، فما إن انهار العالم الإسلامي رسمياً العام ١٩٧٤ حتى استبدلت وحدة الروح والثقافة بوحدة العصبية والعشائر، وكان أن قفزت بلادنا وشعوبنا قفزات غير طبيعية نحو مفاهيم لم تهضم، ولم تأت كثمار طبيعية لحركة تاريخية عادية، وكان أن استولت نخبة متخارجة متغربة على سدة الحكم والثقافة، فنقلت مفاهيم عجيبة إلى مجتمعات لم تخرج بعد من طور علاقات البداوة أو علاقات الإقطاع في أحسن الأحوال. وكانت نتيجة ذلك مجتمعات متفرقة مشوهة الوجه مشوشة الهدف، تتعاضد لأسباب وتقاتل لأتفه الدواعي، وكان أن فشلت هذه المجتمعات في الحرب، وفشلت في التنمية، وفشلت حتى في توفير المأكول والمشرب والحياة الكريمة لمواطنيها

إن هذه النخبة المتخارجة المتغربة ما كانت لتنجح لولا دعم الآخر، أكان مستعمر أم كان مستقراً، أكان مثقفاً أم أستاذاً في الجامعة أم باحثاً في حقل اجتماعي أو ثقافي إن القرن الماضي كان من القرون الريدية في التاريخ العربي والإسلامي، تميز بإهانة الثقافة العربية الإسلامية والإساءة إليها، ومحاربة طمسها أو الخجل منها، واستبدل بذلك تجارب واجتهادات كثيرة فشلت في تحقيق أي شيء، فلا قوة حققت، ولا وحدة صاغت، ولا أرض حفظت، ولا كرامة أبقت، وفي

نهاية الأمر، وفي هذه الأيام، تم ارتهان كل شيء بيد هذا الآخر الذي انهبرنا به وصفقنا له وسلمناه أجسادنا وأرواحنا. القرن الماضي كان قرن تجزئة وهزائم، وهو نتاج قرن سابق تميز بالتحجر والانغلاق تراقق بالدسيمة المنظمة، وكلا القرنين تميزاً بتبخيس ما نملك، وامتهان ما عندنا، لصالح ما لا نملك وما هو ليس عندنا. حتى مثقفنا الملتزم كان عليه أن يتجشم عناء التوفيق فيفضل، فيضطر إلى التلفيق أو التزقيع أو كليهما معاً. وإن نظرة واحدة على ما كتبه الطهطاوي أو محمد عبده أو حتى العقاد تعطينا فكرة عن كمية الاهتراس بين ما عندنا وما عندهم.

إن هذا كله يدفعنا إلى التساؤل عن أية ثقافة عربية إسلامية نبشت، وما شكلها وما هدفها، عن أي تأويل نتحدث، وما هو المفهوم الذي نريد!

مشروعية هذه الأسئلة قائمة على ما نواجه من هجوم تعدى الحجة بالجملة، أو الرأي مقابل الرأي، بل هو هجوم الدم بالدم، هجوم الإهانة والابتذال، هجوم السلب والاستلاب، المغطى بالشرعية الدولية التي لم نعد نعرف مكاييلها أو معاييرها. ونحن نسأل عن الثقافة العربية الإسلامية، لأن لا ثقافة موحدة لنا غيرها، ولا ثقافة مستهدفة غيرها، ولا ثقافة مستمرة صاعدة غيرها، ولا ثقافة تستطيع الرد والمجابهة غيرها، ولأنها محفوظة بالنص، ومصانة بالكتاب.

وهذه الثقافة التي استهدفت دائماً بالؤامرة مرة، وبالهرب مرأت، تواجه الآن، مثملاً كان في الماضي، من خارجها ومن داخلها. فقد رميت بالتحجر، ورميت بالعنصرية، ورميت بالفراغ، ورميت بالأخروية، ورميت بالقصور، ورميت بعدم الشمولية، ورميت بأن ليس فيها هيجل! على سبيل المثال، كانت هذه الثقافة هدفاً للذلل والتشويه والطمس.

### أعداء من الداخل

إن أعداء هذه الثقافة من غير أبنائها ومن أبنائها، أيضاً، ركزوا بالقول إن الثقافة العربية الإسلامية ليست علمية، وإنها تنزع إلى مثالية متعالية لا تتماشى مع الواقع، وهذا ما قاد إلى اتهام هذه الثقافة باللاموضوعية، ومن ثم قاد ذلك إلى القول إن كل ثقافة لا موضوعية هي ثقافة جاهلة تنزع إلى التعصب، والتعصب عادة ما يضيق هوامش الحرية والفكر والمنهج العلمي، فقيل إن ثقافتنا تظل من كل ذلك، تظل من حرية الفرد وحرية العقل وحرية النظر، وهكذا عادت إلينا

ثقافتنا لا نعرفها ولا نميزها، وكان علينا، والحال هذه، أن نفهم ثقافتنا من خارجها، أي أن نفهمها بعيون المستشرقين أو المفكرين والفلاسفة الغربيين، وهكذا، وبقدرة قادر، صار على المثقف فينا أن يعرف أو يدعي معرفة ما قاله هيجل ليفهم تصرف أبي ذر الغفاري (رضي الله عنه)، وكان هذا من العجب العجائب. وللحقيقة، فإن هذا من سخرية الأقدار، فبدلاً من أن نفهم السياق والنص الذي دفع بأبي ذر إلى ما اندفع إليه، فإن علينا، والحالة هذه، أن نطبق ما قاله هيجل أو ما رآه علي سياق آخر ونصن آخر وروح أخرى، وهذه خيانة عظمى ترتكب طوال الوقت بحق ثقافتنا. فنحن لا نفهم نماذجنا ولا قيمنا بسقف آخر ومرجعية أخرى، فمن المستحيل أن ننزّل المعطر بالاستسمتات مثلاً، لأن ذلك خيانة للعطر وخيانة للنظام المتري، أيضاً.

ويجب الاعتراف هنا أنه قد تمت عملية تشويه ثقافتنا العربية الإسلامية تشويهاً عميقاً، وأنه قد خلقت أجيال لا تعرف شيئاً عن تاريخها ولا عن أبطالها ولا عن نماذجها العالية. يجب الاعتراف هنا أنه قد تمت أكبر عملية تحطيم لمناابع قوتنا، وكان من العجب أن تكون نحن الأمة الوحيدة التي تحارب ثقافتها بالبائع والذراع كما نقول في فلسطين. يجب الاعتراف أنه قد تم خلال القرن الماضي ما أراده الآخر لنا، من حيث فصلنا عن لغتنا، وإبعادنا عن روح ثقافتنا، وأنه تم تحقيق أو إنجاز مجتمع أو مجتمعات عربية إسلامية لا تمارس عروبتها ولا تمارس إسلامها، وذلك من خلال عملية احتلال حقيقية للأرض والوعي معاً. نعم، يجب الاعتراف أننا محتلون أرضاً ووعياً، فالويعي الذي تشكل خلال القرن الماضي هو وعي ناقص ومجزأ واهم وقاصر ومبهور ومنهجر ويتخذ من دون الله أرباباً، ولك أن تسمي هذه الأرباب ماركس أو هيجل أو حتى مايكل جاكسون أو شاكير! إن أردت.

### نحن والآخر المستبد

إن إنجازات الوعي العربي في القرن الماضي لم تحقق شيئاً يستحق الإشارة إليه، فالمشروع النهضوي العربي الذي شهد ما وشعبية لم يستطع أن يحقق الحرية أو الديمقراطية أو الحبر، وما نحن نرى نتيجة ذلك احتلالين بغضين بجهان على الأرض العربية. حتى اللبائنات العقلية والنظرية التي أنجزها هذا الوعي تراوحت بين انفتاحية على الآخر مريبة، وانغلاقية على الذات لم تؤد إلى نتائج. ولا نقول والحالة هذه

كما قال منظّر الثلاثينيات والأربعينيات: تلك المقولة السانجة والمريكة بالتوفيق، ومحاولة أخذ الصالح من هنا وهناك، وطرح الطالح من هنا وهناك. التاريخ هو في نهاية الأمر ليس تجربة مخبرية أو تأملات ذهنية، التاريخ جهد وصراع، التاريخ الحقيقي بين الرؤى والحضارات. تكذب على يد من الصراع الحقيقي بين الرؤى والحضارات. لأن أنفسنا عندما نقول إن هناك ما يسمى بحوار الحضارات، لأن الحوار يحتاج إلى الندية، الحوار يفترض المساواة، الحوار يفترض وجود الخيارات، الحوار يفترض الاعتراف، ولكننا لا نملك كل ما سبق، فلا نتمتع بالندية مع الآخر، ولا نملك خيارات ولا نملك اعترافاً. فأي حوار هذا الذي نسعى إليه، إنهم يحتلوننا ويصادرون ثروتنا ويقتلون إنساننا، ثم بعد ذلك نتحدث عن حوار؟ القوي لا يحاور الضعيف، إنه يأمره، إنه يلقيه، إنه يعيد إنتاجه على مقياسه تماماً.

ولنا في ثقافتنا العربية الإسلامية خير دليل على ذلك، فقد كانت واضحة فيما يخالفها، وكانت محاورة فيما تستطيع الحوار فيه، ولأنها قوية ومتماسكة وذات إجابات، أعادت إنتاج كلّ ذلك بما يتلاءم معها، لم تتنازل ولم تصالح ولم تصل إلى تسويات.

### نحن .. تعلم

يجب القول هنا بفخر إننا أصحاب رسالة كونية، رسالة واضحة تعمل لصالح الإنسان ولصالح البيئة ولصالح الخير والحق والجمال. يجب القول هنا إننا أصحاب رؤية متكاملة تهدف إلى خير الإنسان على الأرض وفي السماء، وإن رسالتنا متوازنة وعادلة وذات هدف وذات جهد، وللمناسبة فإن هيجل لم يقل ذلك ولم يشر إليه، بل كان عنصرياً مجذّباً بروسيا وأهل العرب والمسلمين، وقد اعتبر أن الدولة البروسية هي خير تعبير عن العقل الجرماني في سلم تطوره الحضري، ولم يعرف هيجل أبداً أن الله قال في محكم كتابه العزيز: «ولك الأيام نادولها بين الناس»، والتداول أفضل وأدق من سلم هيجل الحضري.

أعلم بمشروع عربي نهضوي في هذا القرن، يخلو من الانبهار بغير نماذجنا، مشروع عربي إسلامي نهضوي يخترع نظرية من تاريخه، ويضع رؤيته العقلية من بيئته، ويصوغ قوانينه بناء على المعطيات حوله، لا أن يستوردها جاهزة وخاصعة لشروط صناديق التمويل السياسي والثقافي والمالي.

## البحث عن القوة

إن البنى العقلية التي تمت الرماشة عليها خلال القرن العشرين، وأخذت فرصتها في التعبير عن نفسها، إما سلطة سياسية أو تياراً فكرياً قاهراً، أثبتت أنها قاصرة في الامتحان، وفاشلة في الميدان، وذلك أنها لم تستطع أن تحوّل الجماهير من حالة إلى حالة، ولم تستطع أن تجنّبها طواعية بحيث تأخذ منها أفضل ما فيها

ولو حاولنا تلمس أهم ميزات تلك البنى العقلية لقلنا إنها تميّزت بالترقيع الفكري، والتلفيق النظري، ومحاولة حشر الواقع أو تصفيره أو تكبيره لهناسب النظرية المستوردة، بحيث كان الواقع وكذلك النظرية يدعوان إلى السخريّة.

إن ادعاء مصلحة الجماهير كان على حساب شرع الله، وإن ادعاء مصلحة الطائفة أو العشيرة كان على حساب الوطن، والأنكى من ذلك والأهم أن كل ذلك أدى فيما أدى إليه إلى الارتقاء في أحضان العدو، تحت سميات كثيرة ليس أهمها مصلحة الوطن، أيضاً.

وعندما تصل الأمة أو بعضها إلى الارتقاء في أحضان العدو فإن ذلك هو الحضيض في كل شيء، وفي فلسطين، حيث الاشتباك اليومي مع المحتل يستنزف الدم والأسئلة، فإن سؤال الثقافة يحوم فوق الناس وفوق الأرض في كل لحظة.

إذ إن كل فلسطيني في أرضه يتعرض للقتل والإذلال الجسدي والنفسي والفكري سبباً لهذا السؤال: ما الذي حلّ بأمّتي؟ أين سندي العربي؟ لماذا أترك وحيداً أمام أكبر وأعرض وأشرس آلة للقتل والإذلال والاستلاب المادي والروحي؟

إن سؤال الثقافة الذي قد يقبّح في أماكن كثيرة، حاضر بأشدّ الصور في فلسطين في كل لحظة.

فالفلسطيني، تحت الاحتلال، كان عليه أن يبحث عن أقوى ما في روحه ليصمد، وعن أصلب ما في أعماقه ليبقى، وعن أشدّ الأسلحة مضاءً ليحتدّى، فكان أن بحث في الأرض التي يعرفها، وحفر في المصطلح الذي يألفه، وكان أن استند على ما هو قائم أصلاً ليؤسّس عليه.

إن العملية المعقّدة التي تسمى للصمود، وإن الجهد الخارق الذي ابتدعه الفلسطينيون للبقاء والمقاومة لم يمتا من خلال مؤسسة الحزب فقط، وليس من خلال العمل الكفاحي المنظم وحسب، وإن قلنا ذلك نكون قد تجنّبنا الحقيقة، فهذه العمليات الاجتماعية والنفسية المعقّدة وجدت تعبيرها الأقوى في ذلك

أحلم بمشروع عربي إسلامي نهضوي في هذا القرن لا ينبره بالأحرى فيستسلم له سياسياً، ولا ينقاد للأحر فيسلمه كل شيء، ولا يخضع له فلا تعود له شخصية أو ملاح.

لنأخذ، مثلاً على ذلك، فرويد وداروين وكيف تم امتصاصهما هنا في منطقتنا، وكيف أن الانبهار بما قالاه جعل أعلاماً عندنا يلون مقاصد النص المقدس حتى يطبع ما قاله هذان الرجلان

ثم لنأخذ ماركس مثلاً، أيضاً، وكيف صار الدين أفيوناً، ولنأخذ غرامشي وجاك دريدا وكولن ويلسون و... س. إليوت.

والأمر مضحك حقاً، فالغربة التي يتحدث عنها إليوت، ما علاقتنا بها، وما علاقتنا بالنص الروائي الذي كتبه جيمس جويس؟ وهل الشخصية العربية الإسلامية التي تعيش في القاهرة أو بغداد أو القدس مفككة وباهتة ومنفلتة كما هي في مدينة غريبة تدخل مرحلة الإمبريالية؟ ألم نستسلم لكل شيء؟

ألم نتخلّ عن رؤانا الجمالية وقدرتنا التذوقية من أجل الآخر. هل إلى هذا الحد كانت تجربتنا التاريخية والحضارية تافهة حتى لا نستحق رؤية جمالية وثقافية خاصة بها؟ هل إلى هذا الحد بلغت السطحية في تجاربنا إلى درجة أن رؤانا الجمالية والتفكيرية صارت تأتي معلبة من الغرب تماماً كالسيارات والتلفزيونات. وقد بلغ الأمر من الفانتازيا السوداء أن صار يكتب النقد عندنا بتعابير لا يفهمها حتى المشتغلون بهذا الباب.

وقبّس على ذلك كل شيء، السنيما العربية - في معظمها - فشلت في أن تكون رافعة جمالية وحضارية، وظلت في حدود خدمة نخبة معينة، تعاني فصاماً في فهم تاريخ مجتمعتها ومرحلتها الحضارية، وانحدت ذلك كله إلى الدرجة التي صرنا نرى فيها حتى «الفنيدو كليب» ينقل إلينا بيئة طبيعية لا تشبه بيئتنا الطبيعية، وكأن القائمين على الأمر يخجلون حتى من تضاريسنا التي وهبنا الله إياها.

الرواية العربية عيّرت عن الارتباك والاضطراب، وإنحازت إلى متجّح لا يعبر حقاً عن آمال وأحلام هذا الشعب المتعطش إلى الانحجام بمنابع ثقافته وأصول حضارته، واستعملت الرواية كإحدى الروافع الثقافية التفرغية إلى حد كبير.

لماذا تم استبعاد الإسلام طوال قرن كامل؟ لماذا كان يخجل منه؟ لماذا لم تتحوّل مقولاته ونماجه إلى سلوكيات يومية؟ لماذا حدثت تلك الفظيعة معه على مستوى الإعلام والثقافة وحتى الحياة العادية؟

البناء الروحي العميق الذي لا يتزلزل ولا يتزعزع، للقاضي بالبقاء والمقاومة والاستمرار والصمود.

إن الحزب والعمل الكفاحي المنظم لم يستقطب معظم الناس، وإن بعض الأحزاب والحركات تكاد تكون مجرد أسماء لا علاقة لها بالجمهور الذي تدعيه، والآن في هذا الظرف بالذات، عادت معظم تلك النخب السياسية والتنظيمية إلى ثقافة الجمهور نفسه، واعترفت بها وبدأت بالتعامل معها بعد أن كانت تلك الحركات نفسها تهاجم تلك الثقافة، بل تستنكرها وتعتبرها بالجمود والتخجر.

في لحظة الاشتباك لا يتشابه الأعداء، ولا يتماثلون، بل يختلفون ويختلفون ويمتحن من أبار مختلفة.

الפלستيني الذي تحدّى طوال هذه السنوات، وكان خير معبر عن أقوى ما في الثقافة العربية الإسلامية شجاعة وفداء وتضحية ووضوح وانتماء، ما كان له أن يكون كذلك لولا أنه زراع مقولته من جسد عارم ومعاني من ثقافة تمده بالنماذج والمكافآت، وربما يكون من نافلة القول إن الشهداء الذين ينفذون مهامهم الفدائية من الحركات اليسارية يشيرون في وصاياهم الأخيرة إلى إيمانهم وإلى نشأتهم الجيدة، وكأنّ يساريّتهم مجرد قشرة خارجية ليس إلّا، وكأنّ ملاقة الموت تكشف معدنهم وأتباعهم بالضبط.

ولا يمكن تغريب الأمة عن روحها، ولا يمكن تزيف المنطلقات الأولى، ولهذا كانت هذه المنطلقات هي المستهدفة.

### مميزات الثقافة تحت الاحتلال

ولكن، وحتى نضع الأمور في نصابها وتاريخيتها، فإن المنتج الثقافي الذي تمّ إنجازه خلال سنوات الاحتلال تميّز بما يلي:

أولاً: التعددية، وهي تعددية في المرجعيات وتعددية في المصطلح، وكانت انعكاساً لما يجري في العالم من ثنائيات متضادة وأقطاب متصارعة، وكان أن انقسم العالم العربي بين كلّ هذه الثنائيات، ولكن ما كان يجري بين النخب السياسية والثقافية العربية كان لا يعني أحداً، بل بقي ثرثرة على السطح، أنتج انقسامات ودماء كثيرة من أجل قضايا الأقطاب الأقوى. ولهذا فإن كل الثرثرة التي قيلت يوماً ما نسيت تماماً وبقيت الدماء والحدود. وعلى الساحة الفلسطينية، رأينا تلك التعددية حيث اليسار ينقسم بشكل أمّبي واليمين يترافق على الجبال المختلفة بسرعة اللزوء،

ولكن ذلك أنتج خطاباً ثقافياً متعدد الاتجاهات والميول، نادى بعضها بالثورة الأبدية فيما نادى بعضها الآخر بالتطبيع أو بأسوأ منه.

ثانياً: الترميز، ذلك أن المنتج الثقافي الفلسطيني كان نتاجاً مرمرًا وإشاريًا ومختزلًا، يكفني بالتلميح عن التصريح، ولهذا تميّز هذا الخطاب بالشعارية، وكفني بالعام عن الخاص، لم يدخل هذا الخطاب بالتفاصيل والخطّة اليومية ومواجهة الحياة المعيشة، ولهذا كان هناك انفصام بين الحياة السياسية للفلسطيني، والحياة اليومية، واستطاع الاحتلال وغير الاحتلال أن يتحكم باليومي من حياة الفلسطيني بحيث يغير أو يحوّر من خياراته واختياراته. ومع الضغط اليومي واستمراره وتواصله وقوته فإن الشعارات نهالت الواحد تلو الآخر حتّى تمّ التصريح بنهبها على الملأ.

ثالثاً: تجسيد الصورة المفترضة عن الفلسطيني، أي أن المنتج الثقافي الفلسطيني وقع في افتراضه، ولم يتحدث عما يراه ويعلمه، وهكذا، صارت هناك فجوة كبيرة بين الصورة والمثال، هناك مبررات لذلك، فرضها الواقع وظروف المواجهة، ولكن الصورة المفترضة عن الفلسطيني أبعدته عن شروحه الإنسانية بحيث صار فوق الزمان والمكان، واكتسب قدرات خارقة ولغة سماوية، ولكن ذلك كله انعكس، أيضاً، أمام المعطيات الجديدة، فالفلسطيني إنسان مثله مثل غيره، ينتصر ويهزم، ينكسر ويقوم.

رابعاً: وقوع الخطاب الفلسطيني في ما يمكن تسميته بخطاب الفلسفة ذي الرائحة القطرية الضيئة، بحيث كان بعض هذا الخطاب يحاول قطع الأواصر والعلائق مع البعد العربي والعقدي، وقد يبرر أصحاب هذا التيار أنفسهم بالكلام عن التخلف والتزدي العريبيين، ولكن هذا الكلام لا يثبت أمام الحقائق الموضوعية، فلا يمكن لخطاب قطري أن ينجح أو يسود أو ينتصر، بالمعنى الشامل للنصر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكثيرين أكدوا الذات الفلسطينية، لأنها مهددة بالإلغاء، ولم يكن تأكيدهم إيماناً بالقضية الكريمة.

خامساً: جهوية الخطاب الفلسطيني فرضت عليه تمايزاً واختلافاً واضعاً، فهناك خطاب صادر عن المناطق التي احتلت العام ٤٨، والمناطق التي احتلت العام ٦٧، والمنافي العربية المختلفة والمنافي العالمية الأبعد، ما خلق خطاباً فلسطينياً منطقياً له أولويات مختلفة واستراتيجيات

متباينة، الأمر الذي جعل من هذا الخطاب لا يفهم إلا من خلال مكانه، بحيث صار يقرأ ويسمع مع الشرح والتحليل، وكأنه خطاب مبزر سلفاً، أو كأنه خطاب يحتاج إلى تبرير ليفهم أو يستوعب.

سادساً: تميز الخطاب الثقافي الفلسطيني في مناطق ٦٧ بأنه خطاب الضرورة بمعنى أنه نشأ في ظرف استثنائي، تحت احتلال استثنائي، ما جعل هذا الخطاب متبرجاً ينضج بالتحدي والغضب غير مبالر بالأناقة اللفظية أو الشكلية قدر اهتمامه بمضمونه وأثره على الجمهور، وبسبب من الرقابة العسكرية والملاحقة كان على هذا الخطاب أن يتواطأ مع جمهوره على رموزه ومرجعياته الذوقية والجمالية والسياسية والثقافية، ولهذا فإن معظم هذا النتاج قد لا يفهم خارج مكانه، بسبب محليته المفرقة، وبسبب رمزيته التي يتعامل بها الجمهور.

سابعاً: طغيان السياسي على الثقافي والجمعي على الفردي، ذلك أن الخطاب الثقافي الفلسطيني الذي حدد مهامه في مقاومة الاحتلال وتحديه، اضطر إلى ترتيب أولوياته بحيث غابت الاجتهادات الشخصية وتأملات الذات والبحوث النظرية والمغامرات الجمالية.

ثامناً: يجب القول هنا إن الخطاب الثقافي الفلسطيني، وخاصة في مناطق ٦٧، كان بجهود فردية ومبادرات شخصية، ثم استيعابها فيما بعد من قبل منظمة التحرير الفلسطينية، الأمر الذي أدى إلى ظهور العديد من المنابر الأدبية والفكرية والسياسية التي أسهمت في بلورة خطاب حاولنا رصد مميزاته.

أما بعد اتفاق أوسلو، الذي كان بمثابة زلزال حقيقي على المستوى السياسي والثقافي وحتى النفسي، فقد كان ذروة زلازل أخرى سبقته تمثلت في انهيار الاتحاد السوفييتي وحرب الخليج، وأدت إلى انكسار المتحكم في الخطاب العام والخاص.

بعد هذه الزلازل، وبعد هذه الانهيارات الكبيرة، لم يعد بالإمكان التغطية على العيوب التي يعاني منها، ليس النظام العربي الرسمي فقط، وإنما تلك البنى العقلية السائدة التي انتهت إلى ما انتهت إليه.

### مميزات ثقافة ما بعد أوسلو

وفي مناطق ٦٧، نال الفلسطينيون ما نال إخوتهم، أيضاً، من

البليدة والاضطراب، إذ انكفأ الخطاب الثقافي الفلسطيني السائد على نفسه، وحاول أن يجد صيغة للتوازن والتفاعل، هذه العملية المضنية على المستويات جميعاً أظهرت متوجاً ثقافياً مختلفاً عن ذلك الذي ظهر خلال سني الاحتلال، ويمكن الإشارة إلى مميزات هذا المنتج بأنه.

أولاً: حاول أن يتبعد عن السياسي وعن مقولاته حتى ينقذ نفسه من ربطة التبرير والتفسير والشرح. ولأول مرة نرى خطاباً ثقافياً لا علاقه له بأولويات السياسي أو همومه.

ثانياً: صار هذا الخطاب ذاتياً بل وشخصياً، إذ إن المثقف صار أكثر شجاعة في التعبير عن همومه وهواجسه الشخصية بعد أن كان مرتعها للقضايا العامة.

ثالثاً: صار هذا الخطاب يهتم بالذاكرة والتراث ويحاول تلمس مرجعيته بعد أن حطم أو اكتشف زيف مرجعيات كثيرة.

رابعاً: تحول الخطاب إلى خطاب نقدي أكثر فأكثر، وتجراً هذا الخطاب على مناقشة حتى الرموز الكبرى، الأمر الذي لم يكن موجوداً من قبل.

خامساً: بعض هذا الخطاب تجاسر على طرح قضايا كانت كالمحرمات، مثل الاعتراف بالآخر والتطبيع معه، بل والتعايش معه.

سادساً: تميزت فترة ما بعد أوسلو بالاتجاه نحو الرواية، باعتبار أن الرواية نوع من النضج الاجتماعي والسياسي، ومحتوى للتعامل، ما يدل على شعور ما بالاستقرار يسمح بذلك.

ومع اشتداد الزلازل وتعميقها من خلال هجمة عولمية تقودها الولايات المتحدة تهدف إلى استلاب الثروة، وتذريز الكيانات طائفيّاً وأثنيّاً ودينيّاً، وسحق الوعي، وطمس الهوية، وتذويب الخصومسيات، فإن سؤال الثقافة أصبح أكثر إلحاحاً وضرورة، ذلك أن المثقف أصبح حقاً هو القلعة الأخيرة التي يجب أن لا تستسلم أبداً.

### المثقف والعولمة

العولمة - برزجها البشع الذي نقصد - لم تعد تكتفي باحتلال الوعي فقط، بل تعدته إلى احتلال الأرض، واحتلال الأرض يعني مصادرة الإرادة والقدرة على الخفتيت والتجزئة، وبالتالي فإن المثقف العربي مدعو الآن - كما كان مدعواً في فترات تاريخية مشابهة - إلى البحث عن محتوى فكري وعقدي يتجاوز الغنوية والقطرية والعشائرية والوطنية

سنة على الأقل، وعلى العالم أن يتفهم حاجة أمريكا للقائم بضربات استباقية ضد بعض القوى أو الدول على هذا الكوكب لحفظ أمنها القومي. كما على العالم أن يدرك أهمية أن تتدخل أمريكا في أية قضية في الأرض، ويتم الأخذ بتوصياتها ومداخلاتها لحل هذه القضية، كما أن على شعوب الأرض أن تبدأ بالاستعداد لقبول القيم والأفكار والمبادئ والثقافة الأمريكية، وتتبنى تفسيراتها للمفاهيم البشرية. كما على أمريكا أن تحفظ لإسرائيل تقدمها وتميزها النومي في المنطقة.

إن هذه القرارات تعني أن ثمة طوفاناً هائلاً يهدد ويقرب لجرف ثقافات الشعوب، خصوصاً تلك الضعيفة، علماً أن ألبات هذا الطوفان وإمكاناته محمولة على أذرع ومناير ومؤسسات تقنية عالية، ما يسهل عملية الإغراق الأمريكي لتلك الشعوب، بمعنى أن ثمة تهديداً واقعاً يحدث في عالمنا العربي والإسلامي، ويستهدف طمر ثقافتنا واستبدالها بثقافة أمريكية جديدة، وهذا هو الخطر الأول. هذا الخطر يستهدف فيما يستهدف الشعب الفلسطيني، أيضاً، هذا الشعب الذي يتعرض أكثر من غيره إلى سياسات استراتجية حاسمة أخرى للخصم عليه، وخلق حالة من العدمية فيه بعد استلابه وتغريبه وتجهيله وقمع، أي أن الشعب الفلسطيني يتعرض إلى حملتين، فيما يتعرض عمقه العربي والإسلامي إلى حملة واحدة، وهذا يعني أن على الشعب الفلسطيني مهمتين، أو لنقل إن عليه أن يحارب على جبهتين، على الأقل، فيما يتعلق بتحصين ذاته ثقافياً على وجه الخصوص.

### الإلغاء والإنهاء

ثمة فعل احتلالي ممنهج يتكرر على آخر نظريات ثورة الاتصالات يهدف إلى تفرغ الإنسان الفلسطيني من محتواه الثقافي والوطني والحضاري، ويشارك مع هذا الفعل ما تصبه الولايات المتحدة وأذرعها الإعلامية في المنطقة، لتعميق حالة الضياع والعدمية في المجتمع الفلسطيني، وببدا هذا الفعل من زهد كل المؤسسات الأهلية والرسمية التي تنتج الفكر، بحيث يقوم هذا الفعل بتغذية تلك المصادر بمضامينه بعدم أن يحطم أو يشوه أو يلغي المضامين التي تسعى المؤسسات المنتجة للثقافة إلى إيصالها للأفراد.

وعلى سبيل المثال، ثمة ثقافة ومعطيات جاهزة ومحددة تصبها آليات الاحتلال الإسرائيلي والأمريكي عبر وسائل

والمصلحة والمذهبية، ومدعو إلى التوقف عن الانبهار بمن يذمه ويحتله ويستلب ثرواته ومصادر إرادته، ومدعو إلى البحث عن نظرية واقعية تنبع من بينتها وبقية لترايها وروحها، ومدعو إلى إعادة النظر فيما تم إنجاز من قبل باعتباره مجرد فشل ليس إلا، ومدعو إلى إدراك أن التقليد والتضال والتفرغ أمام الآخرين لا يفيد، ومدعو إلى اعتبار أن أفكاراً مثل الحوار ومفاهيم غربية، مثل حقوق الإنسان والليبرالية والديمقراطية وغيرها، هي سميات برافة تخفي تحتها ما يشبه الامتيازات الأجنبية التي حصلت عليها دول الغرب في القرن التاسع عشر، أو أنها كلام حق يراد به باطل. المثقف العربي وحتى يخلق المناعة الفكرية، وحتى يكتسبها ويكسبها لغيره، فإنه يقف اليوم أمام خيارين لا ثالث لهما: إما الاستسلام وإما المقاومة. ليس هناك محصلة أخرى بين هذين المتجهين، لا يمكن تجميل الاحتلال ولا يمكن تزويق الاستسلام، ذلك أنه لا يمكن تجميل القتل والموت والدمار والإذلال.

المناعة الفكرية التي نقصدها تنبع من ذلك المحتوى العقدي الذي يتجاوز الأمكنة والأشخاص والمصالح والفروق البشرية ليصوغ قانوناً أدياً لا نهائي يمثل في «واعصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا»، حبل الله يفتقنا من الوقوع في الهوة العميقة السحيقة، ويبعدنا عن الظلمة والفرقة والذل، وهو قانون يعمل على أية سفسطة أو أي كلام يتذرع بالعملية والواقعية والتسوية مع الضغوطات.

مرة أخرى، أرى العز من عبد السلام، في قاهرة المعز، يستل من صدره أقوى ما يمكن للأمة أن تتسلح به، فيوحده به الناس، ثم يخرج بهم إلى ملاقاته المفول، وينتصر عليهم، مثال قديم ما زال جديداً وكأنه حدث البارحة.

### تفصيل للشهد

أشرنا سريعاً إلى أن ثمة استراتيجيات حاسمة تنطلق منها الولايات المتحدة في سياساتها، خاصة بعد نجاحها البارز في السيطرة على قلب العالم، وتفكيك عقل العالم، وإلحاق أطراف العالم بها وبمصالحتها، إلا أن التطلعات الجديدة لأمريكا هي الدافع الأكد لما تقوم به، ما يوضح خطواتها المعلنة للقاصي والداني، بصلافة وحزم وواقعة، وتتمثل هذه التطلعات التي تعد قرارات لا مندوحة عنها في أن أمريكا يجب عليها أن تسبق العالم المتقدم في كل المجالات خمس عشرة

الإعلام والمدارس والجامعات وبيوت العبادة والمؤسسات غير الحكومية وحتى المؤسسات الرسمية، تبدأ من مرحلة الطفولة الأولى، مروراً بمراحل الطفولة والمراهقة والنضج وانتهاءً بمرحلة الإنتاج، بشكل مباشر وغير مباشر، يساعدها في ذلك حالة التحول السياسي والاجتماعي وظروف الشعب الفلسطيني الاستثنائية، وضعف السلطة الوطنية الفلسطينية وحاجتها إلى الدعم المالي والسياسي، وحالة التعميم التي يشهدها المجتمع الفلسطيني، والتي حالت دون بلوغه مرحلة النضج أو التكريس السياسي، ما يفتح ثغرات كبيرة تنفذ منها سموم الاحتلال بشيء من اليسر والسهولة.

ولعل عملية حقن الفلسطيني والعربي بصورة عامة، بثقافة جديدة، قد سبقتها عمليات تحطيم للمبادئ الكبرى وتشويه الأفضلية العرقية، وصاحبها عمليات التدمير العنيف والقتل، والتنظية وإيقاظ الإننيات، وخلق الأمم المتغايرة داخل الأمة الواحدة، وتمتين الفواصل وتعميق حالات الجهل والأمراض والأشغال بصفائر الأمور، ثم تمت عملية نقل الوعي العام والذائفة الجمعية والموقف المشترك من حالة الانسجام والصحة والثبات إلى وضع يمكن معه قبول ما منسب إليه آليات الاحتلال في الأفراد الذين سبق أن تمّ العمل على إضعاف مناعتهم وهتك حصانتهم، الأمر الذي أنتج واقعاً مضجج بالفتن والتناقضات والإحباط واليأس.

وربما لم ينتهبه الكثيرون إلى أن الاحتلال منشغل بأدق تفاصيل حالته الثقافية، ووعينا بشكل عام، لهذا نرى الحالة التي وصل إليها خطابنا الإعلامي والتعليمي والمؤسسي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي إلى ما وصل إليه من حالة تستدعي إعلان ناقوس الخطر، وإطلاق صرخة مدوية لنتنبه إلى ما يراد لنا من هشاشة وضعف وإلغاء.

### أنموذج: ما وقع على المصطلح

سنسوق هنا مثالا يتعلّق بالمصطلح الإعلامي السياسي، لننل على ما وقع على المصطلح من فعل وعمل وترتيب حازق، ليكون المصطلح أداة تخدم الآخر، بعد أن ينقلوه من حالة إلى حالة، بهدف نقل وعينا من حالة إلى أخرى:

ليس غريباً أن تغيب العلوم من بعضها: بمعنى أن يأخذ للعالم من الأدبيات، والفيزيائية من الرياضيات، والفلكي من المؤرخ... إلخ، بل أمر طبيعي أن تسيل المعارف بعضها على بعض، وتتقاطع، وتتزاوج، وتتضافر، وتنتج معرفة جديدة... وهكذا.

غير أن أخذَ السياسي أو الإعلامي من علوم الجنس، طريقة أو أسلوباً، أمر فيه إغراء جديد وطرافة حديثة، تستوقفنا وتوقظ انتباهنا.

والطريقة هي «الإستراتيجية» أو التعريّ قطعة قطعة؛ حيث تقف امرأة، على خشبة مرتفعة، أمام اللغات المكتوم والعيون المندفعة، وتبدأ بخلع ملابسها تدريجياً!

وكذلك السياسيون الذين يصنعون خطابنا الإعلامي، لينقلوا عقولنا أو مواقفنا من نقطة إلى أخرى، يريدون إيصالنا إليها، تدريجياً، عبر ترديدنا المصطلح الذي ينتقل بدوره، تدريجياً، من مستوى إلى آخر، حتى نصل إلى ما يريدون. أي ثمة رسم بياني للمصطلح العالي ولتدرّجه حتى يصل إلى القاع، فمثلاً. كان السياسيون، في البداية، يطلقون مصطلح «العمليات الاستشهادية» على تلك العمليات التي يقوم بها نجر من الشباب في تجمعات إسرائيلية، في مطلع الانتفاضة هذه، ثم خُفّ المصطلح وتم انتقاصه ليصبح «العمليات الفدائية»، ومن ثم «العمليات التفجيرية»، ثم «العمليات الانتحارية»، ثم «العمليات الإرهابية». وبالتالي في هذا الهبوط المتدرّج المدروس يتبين أنه ليس سوى نقل الوعي من حالة إلى أخرى، للقبول بفهمهم يتم تكريس عبر المصطلح الأخير.

هذه الكيفية تبدو حاذقة وجديدة، لكنها ليست كذلك، حيث تم تطبيقها على الكثير من القرارات الاستراتيجية الكبيرة، المتعلقة بأمتنا العربية وبقيسيتنا الفلسطينية؛ منها قرارات القمع العربية التي تدرّجت من «اللائمات الثلاث» في الخرطوم، إلى «قبول الصلح» في القمة الأخيرة. وكذلك قرارات المجالس الوطنية الفلسطينية التي هيبت من «تحرير كامل التراب» إلى توسّل العالم لتطبيق ما يسمى «خارطة الطريق»!

ثمة عملية «إستراتيجية» مرّت بها قضايانا العربية، حيث كانت هناك محطات «خلق» شكلت نقاط تحول عميقة في وعينا الجمعي، وحملتنا من موقف إلى آخر تحت دعواوى موضوعية وذاتية وظروف قاهرة!

وهنا يبرز غياب المتفكرين والمفكرين الذين تماهوا مع ذلك التنازل، ومهبطوا إلى الدرك الأسفل، الذي أعده الآخرون لنا جميعاً، دون أن يغيروا خطورة هذا الهبوط غير الاضطراري إلى أرض الاستسلام والحيف، بل ما زالت تلك السلاسل المشدودة منصوبة لكل فئات أمتنا، لإنزالها من قمة مصالحها ومبادئها وأحلامها إلى هاوية التردّي والقبول بما



يقدّمه الآخر النقيض.

وللتأكيد على أن مطابع المحتلّين الغزاة ما زالت تُنتج لنا المصطلح المطلوب، وتصدّر لوساتنا الإعلامية القوالب الجاهزة، التي بات يتلقفها معظم السياسيين والإعلاميين والكتّاب العرب، تبرز آلاف المصطلحات السياسية والإعلامية الدخيلة التي تفتّ في وعينا، وتكرس مواقفنا، وتؤسّس لفهم سياسي وعقدي جديد، يخدم الآخر ويحقّق مآربه، مثل تلك المصطلحات التي برزت في العقد الأخير، ورجعنا ندرجها، دون وعي منا، لتكرير مثل كرة الثلج، التي غطت على الحقائق، وطمست معالم الحقيقة والجريمة!

فمثلاً، يستخدم الاحتلال الإسرائيلي والأمريكي، ومن لفّ لفهما، المئات من المصطلحات، في سياق تحقيق الإدانة لنا، ويعطي مدلولات جديدة، ينسخ المضمون القديم للمصطلح، لنجد أنفسنا، في النهاية، مثل البيغاء التي تردّد طلب قطع رأسها بيد الدخيل الذي احتل بيت صاحبها. ولأن الاحتلال يدرك خطورة المصطلح وتكراره، راح يعطي للأماكن والجغرافيا أسماء يلقي التاريخ الأصلي: تاريخنا، ويلقي بجغرافيته الجديدة جغرافيتنا وأسماءنا القديمة، بدءاً من أسماء القرى التي دمرتها دولة الاحتلال، مع النكبة وقيّلها، مروراً بحائط البراق، وليس انتهاءً بأسماء الشوارع والمداخل والأبواب، والألفاظ الجديدة التي رُحنا نرُصّع بها لغتنا اليومية، ونسينا أنها هجينة مُحقمة، حتى صدق قول القائل: إنهم يحتلون لغتنا، أيضاً. عداك عن عشرات المصطلحات والمفاهيم التي عبّست مضامينها وراحت تقلّب الحقائق رأساً على عقب، بدءاً من مفهوم «الإرهاب» و«المقاومة» ومروراً بـ«الاحتلال» و«تحرير الشعوب»، وليس انتهاء بـ«السلام» و«التعاون بين الدول».

يبقى أن نشير إلى أن الكثير من المؤسسات غير الحكومية وجمعيات حقوق المواطن والمرأة والإنسان ودعاة الديمقراطية لهم تأثير خطير في تحويل المصطلح، واللعب بأولويات تقديم مصطلح على غيره، وتقليب مفهوم على آخر، خدمة للآخر النقيض، بقصد أو دون قصد، فمثلاً يطالب هؤلاء بتحقيق حق المرأة كأولوية على حق تقرير المصير، وكأننا لسنا محتلين من النهر إلى البحر بكافة فئاتنا، أو يطالبون السلطة الفلسطينية بحفظ حقوق المواطن - وهذا مطلب حق - ، ولا يطالبون العالم ليقف ضد غوائل «إسرائيل» التي تدلّ من

حقوق الإنسان والحيوان والشر في فلسطين، أو يلحّفون في حفظ حرية التعبير والتعددية السياسية ليكون ذلك مدخلاً للذيل من الثوابت الوطنية، وجعل الخيانة وجهة نظر.

إننا مع كل أشكال الحرية وتكريس الحقوق، ولا شرط على ذلك إلا المزيد منها، لكنني أعني الرّد على وجهة النظر بوجهة نظر أخرى، وهذا من باب ممارسة الحرية والأخذ بالحقوق وتعميقها في حياتنا المعيشة

الملاحظة الأخيرة هي أن الاحتلال ووسائله وأذرعته والجمعيات والمنظمات غير الحكومية التابعة له لا تعمل منفردة، بقدر ما يجمعها خيط واحد، ويقف أمامها «مايسترو» واحد يوزع الأدوار، ليقدموا لنا في النهاية «أوركسترا» متكاملة. تأخذ الأبصار والأسماع والأفئدة.

### ملخص عام

إن وصف المشكلة بموضوعة ودقّة جزء مهم من حلّها، وإن المشكلة التي نواجهها، نحن العرب والمسلمين على اختلاف مواقفنا ومهامنا وأدوارنا والتحديات التي تواجهنا، يمكن تلخيصها بالآتي:

أولاً: الاحتلال، ففي الوقت الذي يتّجه فيه العالم إلى خلق واحترام قيم كونية تقوم على احترام الكرامة الإنسانية وصونها، فإن أمتنا العربية والإسلامية تتعرّض هي بالذات إلى الاحتلال بشكله الاستعماري القديم والبعيضي. إن الاستعداد على أمتنا بالاحتلال العسكري المباشر يعني أن منطقنا وشعوبنا تملك ما لا يملكه الآخرون، وتستطيع ما لا يستطيعه الآخرون، وأن الاحتلال المباشر هو الطريق الأسرع والأبجع لتعطيل قدرات هذه الأمة.

ثانياً: تدمير المنطقة على أسس طائفية ومذهبية واثنية وجهوية ودينية، ذلك أن القانون الاستعماري القديم «فرق تسد» ما زال فاعلاً، وما زال المستعمر القديم يستغلّه في منطقنا من الرباط حتى كوالالمبور. إن فكرة تفكيك العالم العربي والإسلامي فكرة استعمارية قديمة، لا تزال برآقة في ذهن المستعمر الذي لم يتخلّ عن عقليته الاستعمالية، يقوم بإسقاط كلّ الأقنعة بشرعته للاحتلال المباشر.

ثالثاً: خدمة إسرائيل وجعلها الدولة الأقوى والأكثر أماناً، وذلك من خلال إنهالك كل شعوب المنطقة، وإفقارهم وتجريدتهم من مفاعيل قوتهم. إن استثناء إسرائيل من المعاهدات الدولية، وجعلها فوق القانون الدولي والإنساني،

جزء من عملية أكبر وهدف أعرض. إن تقوية إسرائيل وتغذيتها وتصلبها من معظم دول الغرب يقابله إضعاف أمة العرب وسلبها مصادر قوتها.

رابعاً المحاولات المتكررة والدؤوبة لزعزعة المرجعية العليا والمقدسة لهذه الأمة، والجهد الحثيث لطمس الهوية وقطع العلائق مع كل ما أنتجته الثقافة العربية الإسلامية من مثل ونماذج وسياقات فائقة الكمال، وقد اتخذ هذا المنحى هجوماً مركباً على منابع الثقافة العريضة والعريقة، من خلال الإعلام والأدب والسینما ومراكز البحث والجامعات والمعاهد والاستشراق ومجالات العلوم الإنسانية المختلفة التي لا ضابط قيمياً لها أو محدداً فكرياً يحكمها.

خامساً: عولمة اقتصادية فكرية سياسية ظالمة تسعى إلى هدم الكيانات المجتمعية، وتبیهت الفوارق بينها، وتحویلها إلى قطعان من المستهلكين بلا خصوصیات، وبلا كیانات سياسية صلبة ولا أنساق مجتمعية منبهة. إذ تستبدل بالحكومة الشركة، ويستبدل بالاقتصاد الوطني حساب في البنك الدولي، وبالفیور الماهر بد عاملة رخيصة، ولا يعود للإبداع الحقيقي دور ما دام هناك من يصدر النماذج والرموز للعالم كله. العولمة بمفهومها الذي نفهمه نحن هنا في هذه المنطقة، والذي نلمسه، أيضاً، هو تحويل العالم إلى عجب وأسياب، شركات عملاقة وجماهير فقيرة، استثمار جديد مرعب، لأنه لا يستعمل القوة العسكرية فقط، وإنما يحاول أن يعيد وعي الجمهور ذاته ليقبل الاحتلال باعتباره المنقذ.

سادساً: نظام عرسي أعلن إفلاسه تماماً، أخفق في الحرب وأخفق في السلم، وأخفق في التنمية، وفشل في تعبئة الجماهير، ذلك أن هذا النظام الفلسفستائي اعتمد مصالح متضاربة وأهواء مختلفة، أخفق وحدوياً وأخفق قطرياً، فعاد ذلك كله على شكل جماهير معطلة مقموعة رأّت في الغياب أو «الإرهاب» حلاً لها.

سابعاً: نخبة ثقافية تغريبية استوردت الرؤية والنظرية إلى واقع لا يشبهها ولا يطبقها، فعدّلوا الواقع وغيّروا البيئة ليلائم المستورد، فكان أن صارت غربة حقيقية للواقع من جهة، وللرؤية المستوردة من جهة أخرى. ويبدو أن ذلك أساس مشكلة ما يسمى «العالم الثالث»، إنها عجزت عن خلق تجربتها الذاتية، إما لغياب الإرادة أو لارتهانها. هذا الوصف لا يتم إلا بالإشارة إلى استراتيجية الإدارة الأمريكية اليمينية

الحالية التي وضعت أولوياتها للعقد القادم على النحو الآتي:

١. ترى أمريكا أن من حقها استخدام القوة المباشرة ضد أية مجموعة، وفي كل مكان ومتى شاءت (حفاظاً على الأمن القومي).  
٢. أن على العالم أن يقبل ويرضى بتدخلها في حل أية مشكلة في أية بقعة من بقاع الدنيا، وأن يتم الأخذ بوجهة نظرها.  
٣. ترى الولايات المتحدة أن عليها أن تسبق العالم، المتقدم تكنولوجياً واقتصادياً وعسكرياً بخمس عشرة سنة على الأقل.  
٤. تعتقد الولايات المتحدة وترى أن ينهض العالم ويستعد لتقبل الأفكار والمبادئ الأمريكية وأسلوب حياتها وثقافتها، وأن تنتهي مشاعر الكراهية والرفض لها.

٥. ترى الولايات المتحدة أن من أهدافها الكبرى إبقاء إسرائيل دولة قوية وأمنة ومقدمة على كل المحيط الذي توجد فيه.  
٦. ترى الولايات المتحدة أن من واجبه، وواجب «العالم الحر»، قطع وتجفيف مصادر الإرهاب المتمثل في الأصولية والعنف؛

إن هذه الرؤية الأمريكية التي هي ثمرة اليمينية وتيارات (اليهوسيحية) تجد مجالها الأرحب وتجد تبريراً لها في منطقها بالذات، ذلك أن إسرائيل وما يسمى «الإرهاب» ومؤرة الاشتباك الدائم كلها في منطقنا، وبالتالي فإنها الهدف والملاعب، أيضاً.

الولايات المتحدة، وحتى تمرر أهدافها السابقة، تعمل على إبقاء وضع التشطية والتشردم والفقر والفرقة من خلال:

أ. تفريغ الأجيال العربية الإسلامية، وجعلها سهلة الانقياد، أشبه بالقطعان، وذلك بتوظيف الأذرع التقنية وثورة الاتصالات وغسل الأدمغة، بتحويل نظريات علم الاجتماع والسياسة إلى ما يشبه التبرير الاستعماري والتفوق العنصري، وكذلك بعملجات الانقياد والنفي لسرد التاريخ ورواية الحضارة.

ب. تحويل الولامات، وتغيير الأولويات من خلال شراء العقول والمنظمات غير الحكومية الممولة جيداً، وكذلك عمليات التبادل الثقافي والعلاقات والاتفاقات السياسية والاقتصادية.

ج. المطالبة بتغيير برامج التعليم المدرسي والجامعي، وعمليات التنشئة في ماهية التعليم وكيفية نتاجته، بحيث تتعدم إمكانيات الإبداع في الوطن.

— هذه الهجمة يتعرض لها العالم العربي والإسلامي بأكمله.

أما في فلسطين، فإن الهجمة أشوس وأكبر، وعمليات التفريغ والعمية ذات أشكال عدة ومختلفة، ظاهرة وخفية، وتدخل علينا بألف لبوس ولبوس: ذلك أن فلسطين تعد «منجم الإرهاب وأس العنف»، كما أنها النموذج العالي الذي يجب كسره، باعتبارها النموذج الذي قدم للعالم شكل الانتفاضة ونوعية المقاومة، والأهم من ذلك كله، إن فلسطين تشكل نقطة الخلاف العميق بين عالمين وبين رؤيتين، ولهذه الأسباب كانت الهجمة على فلسطين وشعبها أكبر وأعرض وأعمق. وقد تمثلت الهجمة الغربية التي تقودها إسرائيل والولايات المتحدة علينا كما يلي.

أولاً: استهداف مفاعيل الوعي ومكونات الشخصية وتأسيس الدمار، وذلك من خلال وضع ظاهرة المقاومة وحصارها بالانتفاضات السياسية وإحداث تغيير عميق في الوعي الفلسطيني تمثل في تحويل الآخر النقيض إلى آخر يمكن التعايش معه، وتمثل، أيضاً، في إنزال السقوف العالية إلى مجرد المطالبة بتطبيق «خارطة الطريق».

ثانياً: المطالبة بوقف ما يسمى «التحريض» على إسرائيل، وذلك من خلال نصوص الاتفاقات السياسية إياها، إن وقف ما يسمى «التحريض» على إسرائيل يعني تغييراً عميقاً في الوعي والمصطلح واللغة، وعلينا، فإن هذا يعني تغييراً في المنهاج المدرسي ولغة الإعلام ولغة السياسة، فلا يمكن ذكر الجهاد والقدس والاحتلال، شعراً أو مثلاً أو قصة أو قرآناً، بمعنى تفرغ المنهاج من محتواه الوطني والديني والجهادي، ولا ننسى في هذا الصدد اشتراطات البنك الدولي الذي يمول طباعة الكتب الخاصة بمحتوى المنهاج، وضرورة ابتعاده عن ما يسمى «التحريض»، وهذا ينطبق على الفلسطينيين ولا ينطبق على الإسرائيليين.

ثالثاً: عملت إسرائيل على هدم العديد من المدارس والجامعات وإغلاقها، وألغت الحياة الفكرية والفنية في فلسطين إلى حد كبير، وأوقفت الحياة التعليمية إلى حد بعيد وعملتها، ما أنتج جيلاً مصابياً يرى العنف أساساً للتعامل مع الحياة، وبهذا الصدد يمكن الإشارة إلى أن أطفال فلسطين الذين يرون الإذلال والقتل والهدم والاعتقال كل لحظة من لحظات طفولتهم إنما يعمدون الإرهاب الإسرائيلي إلى نحره.

رابعاً: الجامعات الفلسطينية هي جامعات خاصة وتخضع لاشتراطات الممولين، أيضاً، ما خلق جواً أكاديمياً تقريباً إلى

حد ما، إذ لا يُنقل الشارع العربي إلى قاعة المحاضرات، بل يُنقل الشارع الغربي إليها، كما أن ربع المحاضرين في بعض الجامعات هم من الأجانب، يضاف إلى ذلك غياب مراكز البحث وعدم وجود برامج لتطوير قدرات المدرسين، وبما إن التعليم غير مجاني فإن فرصة الدراسة لا تتاح للجميع. الجامعة هنا تقوم - حسب اشتراطات الممولين - بعملية تفريرية أخرى، وقد يكون من المستغرب أن تجد معظم طلبة الجامعات لا يعرفون العربية قدر استيعابهم واقتنائهم باللغات الأخرى.

خامساً: وجهة تقريبية أخرى هي وجهة الصحافة، فهي أيضاً صحافة خاصة يقبض معظمها من البنك الدولي والمانحين ضمن اشتراطات، منها تكريس مصطلحات جديدة لا تزج إسرائيل والولايات المتحدة.

سادساً: أما دور العبادة فإنها ستخضع، على ما يبدو، لرقابة غير مباشرة حتى لا تكون مصدراً للتحرير والأصولية، وبالتالي تزويد الخطباء بأوراق صفراء من العهد العثماني تتعلق بتحريم الأكل بملاعن من ذهب.

سابعاً: أغرق الممولون الفضة والقطاع بمنظمات غير حكومية بلغ عددها حتى اللحظة أكثر من ألف منظمة تعمل في حقوق الإنسان والمرأة والطفل والديمقراطية والبحث والتنمية، لكن معظمها في الحقيقة تؤدي ثلاثة أدوار لا غير أولها: أنها تحصل على أربعين بالمائة من المبالغ المخصصة للشعب الفلسطيني. ثانياً: أن هذه المنظمات تنفق تلك المبالغ على نشاطات مشتركة مع منظمات إسرائيلية تعمل في المجال ذاته، ما يخلق جسوراً للتطبيع. ثالثاً: تقوم هذه المنظمات بجمع المعلومات وتزود الغرب بها، كما أنها تقوم بقلب أولويات المجتمع الفلسطيني، فبدلاً من المطالبة بحق تقرير المصير للشعب الفلسطيني، مثلاً، تطالب بحق المرأة، وهو مطلب شرعي، لكنه كلام حق يراذ به باطل.

ثامناً: المؤسسة الرسمية الفلسطينية تعاني من شح الإمكانيات، وعدم تعاون المجتمع الفلسطيني المهيتم على وجود مؤسسة رسمية، يضاف إلى ذلك غياب استراتيجيات العمل الثقافي، تخطيط للمضمون والعلاقة مع الذات ومع المحيط، وكذلك إيجاد الردود تجاه الإسرائيلي أكان مؤزهاً جديداً أم حركة سلام أم يساراً أم حتى يمينياً مخطوفاً. فعندما حاولت المؤسسة الرسمية التعااطي مع هذا البعد، بالذات، وقعت في

فخّ التطبيع من خلال قوائم التوافيق المشتركة التي ساوت بين الصحية والجلاء، وثناست القدس واللاجئين، ولم تحمل الاحتلال مسؤولية جرائمه.

تاسعا: تهديم الرموز واحتلال الهواش، ونعني بذلك النجاح النسبي الذي حققه الآخر على إطلاقه في تحويل أحلامنا إلى جنون، وأمالنا الكبيرة إلى عدم واقعية، فالمقاوم صار إرهابيا، والوحدوي صار غير واقعي، والعروبة صارت أضحوكة والإسلام صار موضع شبهة. إن تهديم رموز الأمة هي من الإهانات التي يجب أن لا ننسى، وأن لا نفتقر

عاشرا: يمكن الإشارة إلى النجاح النسبي الذي حققه الآخر النقض على إطلاقه في صناعة الحدث وصناعة صده، أيضا، وذلك عن طريق تقديم الحلول وتقديم بدائلها، حتى يمنع المستعمر الشعوب من اجترار بدائلها وزعائها نفسها. إن الآخر على إطلاقه يعمل على تشويه خيرات الجماهير من خلال وصفها بالإرهاب والتطرف والأصولية، ليمكّن من تقديم بدائله التي تخدم مصالحه.

حادي عشر: المطالبة الدائمة بأن يتم تناول الدين بطريقة مقلوبة ومجزوءة، وأن تستغل النصوص المقدسة في غير مكانها وفي غير سياقاتها

ثاني عشر: توظيف الأشكال الإبداعية المؤثرة لخدمة أهداف الآخر، وذلك من خلال التركيز على قضايا معينة في السينما والدراما والأغاني.

ثالث عشر: إغراق السوق بنماذج وذائقة استهلاكية هابطة، من خلال الأفلام والدعاية والجنس كبديل عن الثقافة الحقيقية ذات المفاهيم التي لها علاقة بجوهرنا.

رابع عشر: ضرب الاقتصاد والبنية التحتية الفلسطينية لإحياجه بالاقتصاد الإسرائيلي، لتعمق التبعية، وجعل المجتمع الفلسطيني عاملا وليس زارعا أو صانعا، للوصول إلى المقولة الإسرائيلية: «ثراء فردي فلسطيني وفقر قومي».

بعد ذلك كله، ما المطلوب إذا؟ ماذا علينا جميعاً أن نفعل؟ وكيف نواجه هذه الهجمة الشرسة المحكمة والمتقنة والتي تشارك فيها كل الأذرع التقنية والفنية والسياسية والفكرية والاقتصادية، وكأن هناك «مايسترو» واحد يوجه هذه العملية الأضخم من نوعها في تاريخ الاستعمار كله.

وقبل كل شيء، فإن كلامي هذا أوجهه للمثقفين، باعتبارهم القلعة الأخيرة التي يجب أن لا تستسلم وأن لا تركع أو تخضع.

هذا نداء وتحذير لكل المثقفين العرب والمسلمين بأن عليهم خلق جبهة ثقافية عريضة غير رسمية للوقوف أمام غول العولمة والاستعمار والتطبيع، والتمسك بالبادئ الكبرى، هذه اللحظة بالذات هي لحظة التمسك بالبادئ الكبرى، هذه لحظة الامتحان الصعب، ليس هناك من دافع للمثقف الملتزم أن يساوم أو يتوصل إلى تسوية، سيظل الآخر النقيض نقيضا، وليس آخراً فقط، أو لآخر عدواً.

هذا نداء وتحذير للمثقف الفلسطيني والعربي، أن يخلق لنفسه دوراً مختلفاً عن دور السياسي، وأن لا يتبعه وأن لا يطيعه، وأن لا يتمثل لفقه أو تسوياته. للمثقف الفلسطيني والعربي أن يعمل داخل مجتمعه لكبح الهرولة والتفريط واليأس والغراغ والعدمية، وللمثقف الفلسطيني والعربي أن يؤكد ثوابت الأمة التي بها نجت وانتصرت، وأن يتمسك بالحلم الكبير الأبدى.

للمثقف الفلسطيني والعربي أن ينبه إلى مخاطر تغيير المناهج، وإلى إعادة النظر في نتائج الأبحاث، وأن يطلب من الجامعات أن تعيد النظر في مناهجها وأساليب تدريسيها. وللمثقف العربي والفلسطيني أن يعري ما تقوم به بعض الجهات والمنظمات من تسويق مفاهيم لامة وبراقة تخفي تحتها الدمار والهلاك

وللمثقف الفلسطيني والعربي أن لا يتماهى مع شعارات القطرية والجهوية والحدودية بين الشعب الواحد، وأن لا يعلي من شأن الكنعانية أو الفينيقية أو الفرعونية أو البربرية أو غير ذلك من دعوات مينة ومنحرة.

وللمثقف العربي الفلسطيني أن يبحث عن مصادر قوته الحقيقية، وعن تلك المفاعيل الثقافية الموحدة والمجمعة، وأن ينحاز إلى خيار الجمهور، لا أن يزيّفه أو يبهته أو يشوهه.

وللمثقف العربي والفلسطيني أن يتصدى للحملة الظالمة على العرب والمسلمين، وأن يعمل بلا توقف في إيضاح المعاني والمفاهيم التي توضح الفروق بين الاحتلال والإرهاب. فلا نخجل من ثقافتنا ولا نتعذر عنها، للآخرين أن يعتذروا عن منابهم ومجازيهم، في ظل استقبال الرئيس بوش استقبال الفاتحين عند زيارته هذه المنطقة، إنه لم يكن فاتحاً، بل كان محتلاً لأرضين أهدتا للعالم حضارات وديانات ستبقى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

# الصورة والنوع والتمثيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين لفريد الزاهي ونورالدين أفاية

شرف الدين ماجدولين \*

على الضبط، ومولدا قدرا غير يسير من التعقيد، أو ان السعي لتقنين أدائها في الأنواع المختلفة، ورصد حدودها الانشائية والتشكيلية ومقدار ديناميتها في الإنجاز الجمالي.

هكذا سنحاول في حدود هذا المقال إعمال النظر في نموذجين نقديين مغريين متجانسين موضوعيا، ومتناهيين من حيث ما تتركزان عليه من خلفيات نظرية وإجراءات تحليلية؛ صدرا معا منذ قرابة سنتين، أولهما للنقاد «فريد الزاهي» بعنوان: «الجسد والصورة والمقدس في الاسلام» (١)، والثاني للباحث «محمد نور الدين أفاية»، بعنوان «الفرد المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الاسلامي الوسيط» (٢). وقد عرضا معا لمفهوم «الصورة» من جهة اعتبارها تشكلا تعبيريا دالا، وكيانا رمزيا وجماليها وظيفيا، ووسيلة نقدية ناجعة في مقاربة وتأويل الخطابات والتخايل الفنية والثقافية. هذا وسنعمل على ربط ما انتهيا إليه من استنتاجات نظرية ومحصلات نقدية بصدد معيار «الصورة»، وأنحاء تخلقها في الأنساق الخطابية التراثية بالأفق الرحيب للصورة الأدبية في علاقتها بالسياق «النوعي» المخصوص، وفي ارتباطها الجذلي بالتمثيل الثقافي.

إن «الصورة» احتمال مفتوح على التعدد الوظيفي، وإمكانية جمالية لا حدود لتجلياتها المظهرية واضماراتها الدلالية؛ ولا يخامرنا شك في أن أية

١-١ بين ماهية  
الصورة ومعياريتها؛

لا يمكن فصل السويع النقيدي  
بدراسات الصور، عن الجد  
المنهجي الذي ما انفك يتعاطى  
بصدد الأسلوب الأدبي ونظمه  
التخييلية، ومبانيه البلاغية؛ وربما  
بات تقليديا اليوم معاودة التفكير  
في المقولات المولدة لأنواع الصور،  
من قبيل: «البيان» و«الخيال»  
و«التصوير اللغوي» و«المحاكاة»...  
كما أضفى من الشائع في ساقى  
النظر والتحليل النقديين استعمال  
مقولات: «الانعكاس» و«التمثيل»  
و«التعبير» و«التشخيص»...  
المفضية كلها الى انتاج شتى  
الظلال المعنوية لمقولة الصورة.  
لكن تبقى ولا شك مأرب جليلة في  
التأني مجددا لحد «الصورة»، ليس  
على جهة التديل على رجحان  
دلالاتها النظرية، في فهم  
الجماليات الأدبية والفنية، بل  
بوصفها معيارا ملتبسا مستعصيا

\* كاتب من المغرب

محاولة نقدية للتخفيف من غلواء هذا التعدد، تبقى جديرة بالتأمل والتدبر، سيما إذا تأسست - مثلما هو حال النموذجين معاً - على جدلية مركزية تزواج بين محاولة البحث في ماهية الصور ومعاريتها النقدية، أو بين تحليلها الموضوعي المتعدد الأبعاد (ما بين الذهني والجمالي / الحسي والتجريدي / الظاهري والرووي) وبين فعاليتها التحليلية في التغلغل إلى عمق عوالم الأسلوب والبلاغة والجماليات الفنية (اللغوية والتشكيلية)، كما يرتقي هذا العمل مقاماً رؤيويًا شديد الخصوصية حينما يتعلق الأمر بوهل النظر القرائي لمقولة الصورة (بإبدالاتها المختلفة)، بالخاصرة الأبداعي العربي في مجالات الصور، مع تقديم إضافات نظرية جديدة تسهم في تنوير مسلك دراسات الصور، ونحت مفردات ومجازات وطيدة الصلة بمعين التجربة القرائية، ومنشغلة في الآن ذاته بتشخيص انشغالات نقدية معاصرة وتقريب أسئلتها ونسقتها الاستدلالي.

## ١ - ٢ الصورة والجسد والمقدس؛

وفي البداية نعتقد أن العمل الذي أنجزه الناقد فريد الزاهي، عن «الصورة والجسد والمقدس في الإسلام» هو من أدق المحاولات التحليلية لأنحاء تشكل الصورة، وهيب تجليها، وأنساق تمثيلها؛ ومجهود نقدي جليل في استيضاح طبيعة الجدل العصيق بين طبيعة الصورة (الذاتية) وديناميتها التعبيرية، واجتهاد معرفي فعال في سعيه إلى تقريب أوجه العلاقة بين كيان الصورة الجمالي ودلالاتها الثقافية، والربط بين ماهيتها الثابتة ووظيفتها المتحركة، بالنحو الذي يجعل تنويعات: «المادي» و«البلاغي»، و«التخييلي» و«الموضوعي»، و«الرمزي»، بمنزلة التجلي السياقي من المبدأ القاعدي، وتغدو - من ثم - صفات «المظهري» و«التجريدي»، «الحسي»، و«الروحي»، و«المرئي» و«اللامرئي»... سمات تشكيلية تحيل على مستوى التمثيل، ونوع التخييل، ونمط التأليف، وهو تخريج نظري سهيفد في تسليط الضوء على مقولة الصورة بما هي أداة وسائطية (لغوية وبصرية) في الآن ذاته الذي سيفلق في تبيان أسس تداولها الرمزي وعوالم تخلقها المعنوي في الذاكرة القرائية.

ولعل الفصل الأهم في المتن التحليلي للكتاب هو ذلك الذي يعالج فيه فريد الزاهي مفهوم «الجسد» في الأدبيات الكلاسيكية الممتدة بين المجال الفقهي والتشريعي، وتصانيف الأخبار والأسمار والتراجم، مروراً بالمؤلفات الفلسفية واللغوية، على نحو من البرهنة يتقصد الكشف عن ضوابط التشكل التخييلي، وأنساق التداول الخطابي للكيان الجسدي، ثم تمييز مستويات تمثيله الصوري في الثقافة العربية الكلاسيكية، وذلك في أفق استكناه طبيعة الجسد؛ باعتباره ماهية حسية أولاً، ثم بوصفه تشخصاً بلاغياً طاعياً في التمثيل المتواتر عبر النصوص العربية القديمة. وهي الاستراتيجية التي ستفضي بالباحث إلى رسم مدارات التعالق، والتماهي بين مفهوم الجسد من جهة، وبين ماهية الصورة من جهة أخرى، كما ستتمهد له السهول لتأنيث بعض الفراغ النظري المتطور لمقولة الصورة، وتطوير فعاليتها المنهجية في نسق الاستدلال النقدي. يقول في فقرة دالة من الكتاب:

«[إن] البناء الثقافي للجسد وقضاياها الجمالية يحسب صلباً في الخيال والمعتقود، اجتماعياً كان أو فردياً. هذا بالضبط ما تختزله بشكل خاص مسألة الصورة في الإسلام. فليس اعتباطاً أن يكون مفهوم الصورة ذا علاقة لسانية ودلالية وثيقة بمفهوم الجسد. كما أنه ليس من قبيل الصدفة أن تكون المشكلات التي عانت منها الصورة تعود في جانب هام منها إلى ما لها من صلة بالتجسيم والتشخيص. أي تصوير الجسد، سواء كان واقعياً أو خيالياً» (٣).

والحق أن التصادي الذهني المفترض بين الجسد والصورة في هذا السياق لا ينحصر فقط في المرجع الثقافي أو السند الجمالي المرسوم لكل منها، ولا حتى في ارتباطهما الراشح بوظائف التخييل وفعالية الممثلة، بل إن هذه الخصائص لا تكتسب دلالتها الفكرية العميقة إلا من الأصرة الذهنية التي تشج بين التخلّق الكياني لكل من الصورة والجسد، وتسم تعقيدهما في التشخص الوجودي والذهني؛ فالصورة ماهية حسية بالإضافة إلى كونها أثراً جمالياً متواتراً في المخيلة، ومثولها ممتد بين المرئي والغائب، بين اللغوي

والتشكيلي، كما أن وقعها قد يكون نتاج انعكاس أو تأويل، وهي في النهاية تبقى ملتزمة بين حدود «الذاتي» الخاص بالناظر (القارئ)، وبين حضورها المرجعي (أو التخيلي). وهي السمات التكوينية التي تكاد تنطبق على مجمل طبيعة الجسد وحضوره، حيث يظل مراوحاً، في شتى الحالات، بين الذاتي والموضوعي، ملتبساً بحضوره بين الحقيقة المرجعية والقيم الذهنية المضافة، فضلاً عن كونه رمزا مرثيا أو محجوباً، خاضعاً أما للتعرف أو التأويل، بحيث يبدو في المحصلة كياناً ملتبس الحدود. وهي الخاصية الجوهرية في رسم مدار التعلقات بين الصوري والجسدي: التي يكشف عنها الباحث بقوله:

«إن عدم خضوع الجسد للوعي يؤكد مرة أخرى، لفزية الجسد من جهة لا تعدد وغموض الوجود ذاته، ذلك أن هذه الكتلة اللحمية التي تغدو موطن علاقة الذات بالعالم هي ذاتنا وأنانا الطبيعية وجسدنا الشخصي، وهي من ثمة مرآة وجودنا إلى درجة لا نعرف معها إن كانت هي قوى الجسد أم قوائنا... ويؤدي بنا كل هذا إلى التفكير في الجسد لا كطبيعة وإنما كبنية مكونة من مجموعة من العمليات ذات الطابع الإدراكي الوجودي» (٤)

إن إقرار الباحث بلغزية الجسد لا ينفصل عن افتراضه المبدئي بإشكالية الصورة، واستحالة الحسم في قاعدتها التكوينية: سواء بما هي معلول ثقافي، أو بوصفها مظهراً تمثيلاً، ونسقا من الخصائص الخطابية المتعددة الوظائف. بيد أن ما يلفت الانتباه بقوة في النص المقتبس هنا، والذي يسري مضمونه في مجمل فصول الكتاب، هو الكشف عن مجاوزة الجسد (وكذا صورته) لماهيته الواقعية، وتحوله إلى معطى جمالي خاضع لسلطة الذهن، وإلى «بنية» خاضعة للوعي الجمالي ولطبيعة الإدراك الوجودي.

وبما أن الصورة - وفق هذا النهج من التناول - تكاد تنغمر بالذلات الموضوعية للجسد وتتقاطع مع اضمامة كثيفة من تعيناته الظاهرة وإيحائهات المجردة، فإن التشكل الخطابي لما يمكن أن تكون عليه تنويعات «صورة الجسد» في الأنواع التخيلية المختلفة، لن

تتخصر في الإنجاز البلاغي الذي تحيط به قوالب المشابهة والمجاورة في التظلمات البلاغية المألوفة، فسرعان ما تضحى مساحات التصوير التشخيصي لمكونات الجسد مفتوحة على مجمل القيم التمثيلية للغة، مانحة من امكانيات الأداء الجمالي للخطاب الثقافي بشتى أجناسه التأليفية وأنواعه التعبيرية، وبمجل أنماطه في الإحالة الذهنية على مراجع الحس والخيال. وبناءً عليه لن تندرج صور الجسد - كما يكشف عن تجلياتها فريد الزاهي - في مبحث البلاغة، وإنما سيصير الحد البلاغي معياراً تصنيفياً لمستوى التمثيل الصوري، يقابله - في مدار المقاربة - الحد التداولي، وهكذا تغدو أضرب الأداء البلاغي سمة نصية جزئية، ومظهراً ثقافياً فرعياً، يمثل الشق الأسلوبى الدال على هيمنة التخيلي في بناء صورة الجسد، وذلك في مقابل المستوى التشخيصي المقتصد في أداء الوظائف الجسدية، والتداولي في نقل الأوصاف والأحجام والعلامات الحسية للمرأة والرجل. يقول الباحث في معرض تعقيبهِ على التحول الذي شهدته صورة الجسد في الثقافة العربية الإسلامية:

«يتحول النموذج الجسدي، ببلاغته، إلى جسد متخيل، تملكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، وتستحضره المخيلة لتعيش فيه باستمرار استيهاماتها الشهوانية والجمالية. إنه جسد من خلق مخيلة الواصف الناحت له، يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي. وهو صورة أيضاً، لأنه جسد يتم تجريده في الكثير من الأحيان من خصائصه الظاهرية phenomenale، وعزله عن محيطه لإعادة تركيبه في متخيل اللغة وفق منظور يسلب منه طابعه الوجودي» (٥)

يتحدث الباحث في هذا السياق عن الجسد الإسلامي كما أعادت تركيبه النصائيف الفكرية والأدبية العباسية أساساً، في مقابل الصياغات الشعرية الجاهلية والإسلامية الأولى، وهو التمنيط الذي سيجاوز الطابع التداولي للجسد، إلى صياغة تجريدية يهيمن عليها «البلاغي»، والاستحالة التخيلية: ولذا فإن التجلي الجمالي الذي تنهض به اللغة في هذا المقام لن يكون

مجرد فضلة أسلوبية، أو قيمة مظهرية يمكن الاستغناء عنها، بل متصير جزءاً من ماهية الجسد، ومكوناً لتسقه العضوي المشكل لغوياً، ومن ثم فإن بلاغة الجسد لن تحل على منظومة الكمالات الزخرفية وإنما على الأساس التخييلي، بما يجعل حضور الجسد في التركيب النثري أو الشعري متلكاً الواقع البليغ على جهة اللزوم، ما دام قد فارق حيز الإمكان إلى نطاق التخييل والإيهام والتكليف اللغوي والتأويل الذهني. ومن هنا أيضاً سيرتبط بمعين الذاكرة أكثر من ترأسه مع معطيات الواقعي، وسيترجم سمات المزاج الناقل أكثر من تمثله لبداهات الطبيعة المحايدة، مما يزيغ به عن نطاق المتعين والظاهر إلى المطلق المتعالي

ولعل في مطابقة الباحث بين صور الجسد البلاغي تلك، وبين ماهية الصورة، ما يسهم في تنوير جانب هام من الأساس النظري لهذه الأخيرة؛ فالصورة في أحد أوجه تجلياتها مفارقة للظاهر، وتجاوز للحسي الممكن، بقدر ما هي كون رمزي، وتأويل للوقائع والأفكار، وكشف جمالي معن في الخيال؛ وهي السمات المتصلة بالمستوى الأعلى للأسلوب التعبيري، الذي تنتمي إليه صور الجسد الموسوم بالبلاغي، بحيث يمكن الموازنة، في هذا السياق بالذات، بين الماهية البلاغية للجسد، وبين الوظائف التجريدية للصورة، وما يتصل بها من مقولات: «التزيين» و«التعويض» و«الإثارة» و«التكليف المظهري»، و«التنسب السياقي»، و«الانزياح»، و«الإحالة الذهنية»...

ولأن الصورة ماهية جمالية وتآليف خطابي، يمثل المرجعي (ومنه الجسد)، بقدر ما يؤوله، وبما أن الجسد أضحي كياناً تخييلياً أقرب إلى المعلول البلاغي منه إلى الحقيقة الحسية في أجناس التعبير العربي الإسلامي، فإن صورة الجسد في ديناميتها التمثيلية سرعان ما تتحول إلى «نص ثقافي»، يرتبط فهمه بإدراك طبيعة النسق القيمي الحاضر، ولا يمكن تمثل دلالاته إلا باستيعاب الصورة «المشخصة» لعناصره، بتفويعاتها المبهوثة في ثنايا الأساليب المتباينة، وبالنظر إلى سبل الإنجاز النوعي في «الشعر» و«الأسمار» و«التراجم» والمصنفات الفقهية والتفسيرية والكلامية المختلفة، ثم

باعتبار النصوص المغردة وسياقها التاريخي والاجتماعي واللغوي، وباعتبار آخر فإن صورة الجسد لا يمكن أن تستوعب إلا ما هي سنن ثقافي منسجم، ونص كلي متعدد المنابع والفروع والتجليات. يقول الباحث: «إن الأمر ينطبق بجسد مرسوم ومختلق باللغة والخطاب والمقارنة التركيبية، فالجسد بمجرد ما تملكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسداً واقعياً ليفقد جسداً ثقافياً بالدرجة الأولى. ومتى ما مس الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقاً من مخزونه الفكري وذائقة اللغة وقيمها وأخلاقها، وأيضاً من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الصورة. لذا يفقد الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثلاً لغوياً قد يحاكي أصوله المرجعية، غير أنه في هذه اللعبة التأملية يتحول إلى مشهد للمتعة والتأمل الجمالي» (٦).

تتشكل الصور - إذن - ضمن نسق معقد من المرجعيات، التي تبدأ بالذاكرة التاريخية ولا تنتهي بفضاءات التلقي، ولعل القيم التي تكتسبها من مجمل الإضافات الخطابية والنصية، أن تكتنز أكثر حين تربط بالمتخيل الجماعي ومكونات الثقافة، حيث يلتبس العقدي، بالفكري، بسلط التفضيل الجمالي، بأسلوب الفرد، بتقاليد النوع التعبيري. ولذا فإن الصورة تضحي حاملة القيم الأصلية وتستحيل بالتالي إلى مرآة للمتحيل الثقافي. ولعل الجسد لا يشذ عن هذا المسار باعتباره صورة (أولاً)، ثم بما هو أفق موضوعي يهيمن عليه البعد الثقافي، فلا يفقد ممكناً تمثله إلا كما يتمثل النص التصويري عموماً، ومثلما تؤول الأخطبة اللغوية المستبطنة لرموز الذات الإنسانية بتشكلاتها المرئية واللامرئية، ودلالاتها الحسية والتجريدية، وأنحاء تجليها للوعي الذاتي ولمتخيل الغير.

إلى هنا يتضح أن الإضافة النظرية التي يستثيرها كتاب فريد الزاهي «الجسد والصورة والمقدس في الإسلام» تكتسي أهميتها من مزجها الجدلي بين استخلاص مقومات النظر الثقافي العربي الإسلامي القديم إلى مقولات الصورة والجسد والمقدس، بمقصد التفكير في ماهية الصورة ومعياريتها النقدية، وذلك في السياق الذي يعقد مسار انشغال نقدي أصيل لديه



بمبحث الصورة، يعيد الخطر في مقولات «الشكل» و«البلاغة» و«الأسلوب الفني» و«الجماليات النصية» و«المرئي واللامرئي» و«المتخيل»، وغيرها من المفاهيم التي اضحت اليوم عماد مجمل المقاربات النقدية لفنون التعبير الإنساني.

## ٢ - ١ صورة الآخر: المضمون المعرفي وضوابط التشكيل،

وفي مقابل هذا الفهم لمعيار الصورة بما هي وسيلة نقدية وألية تعبيرية ومفهوم ثقافي نوعي، نجد مفهوم «صورة الآخر» - من جانب ثان- يشغل مساحة واسعة من الانشغال المعرفي بأنساق الخطابات الفكرية والنصوص الدينية والأساليب الجمالية؛ وتلتبس بسياقات إشكالية متفرعة عن مباحث إنسانية متنوعة، بالنظر لما تتضمنه من دلالات ثقافية وعقدية وسياسية متشابكة. وفي هذا السياق ليس من الغريب أن تظل «صورة الآخر» معياراً نسبياً، متلبساً، وإذا ابدلات مفهومية مفتوحة الحدود، قد تبتدئ في مستوى ذهني (مبدئي) بت «فكرة مجردة»، أو «نظرة كلية» أو «وعي جماعي» عام، يتشكل انطلاقاً من معطى موضوعي محدد، لا تلبث أن تخترقه الاستهجمات والأساطير والتخييلات العنصرية (العرقية/ الدينية/ القومية...). وقد لا تنتهي بالمستويات البلاغية والامكانيات اللغوية المحصورة، حيث تتحول من مضمون ذهني، ومعطى تخييلي مفارق، إلى وجود خطابي ومظهر من مظاهر الإنشاء التعبيري النافذ، (مثلاً لاحظنا في اشتغال الناقد فريد الزاهي). وفي هذا المستوى لا يمكن النظر إلى صورة الآخر بوصفها معلولاً ذهنياً لعلة واقعية أو فنتازمية فحسب، بل أساساً بما هي تكوين قصدي، وتشكيل أسلوبى خاضع لسياقات التأليف الأبوي، ومحكوم بضوابط الزمن الحضاري والجغرافيا الإبداعية والمجال المعرفي/ الإنساني.

يبد أن الخطوة المنهجية الأهم لا تكمن في مجرد الوعي النظري (التام) بالنباس المجال التداولي لصورة الآخر، بما هي تنويع جزئي على معيار الصورة العام، بل بمحاولة ترجمة ذلك الوعي إلى إجراءات نقدية تمكن المنشغل بالصورة الغريبة- سواء كان باحثاً في تاريخ

الأفكار أو الأنثروبولوجيا أو الأدب المقارن- من استثمار مدونة محددة من المركّزات الخطابية والذهنية، والسماة التخيلية والموضوعية، تتسم بوضوح الحدود ودقة الوظائف، وحصرية المقاصد والأهداف، وما لم يترسخ هذا الوعي في مجال الفراكم التحليلي فإن كل انجاز جديد سيعمق مساحة اللتباس المفهومي لصورة الآخر، ويهبل عليها ظلالاً جديدة من الغموض والتعقيد.

## ٢ - ٢ الصورة والمتخيل والبناء النمطي،

في هذا السياق يمكن أن نرى في النموذج النقدي الثاني المتمثل في كتاب الباحث المغربي محمد نور الدين أنفاية: «الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط»، إضافة معرفية جديدة في مجال مراكم «مضامين» صور الآخر (الغربي تصديداً)، وخطوة أكاديمية جليلة في مجال تاريخ النظر العربي للغرباء المختلفين، ومحاولة جديدة لفهم جانب من الوعي الإسلامي بالنقيض العقدي، وذلك في مرحلة زمنية محددة، وفي سياق جغرافي خاص، ودخل مجال ثقافي متداخل العناصر والأسس والتجليات. ومن هذا المنظور - بالذات- لا يمكن إلا أن تشكل أطروحة نور الدين أنفاية لبنة أساسية في إعادة تشكيل تاريخ الفكر العربي الإسلامي، ومدخلا بارعا لدرس جديد عن تاريخ الثقافة وأشكال الوعي بالغير. لكن هل يتخذ الكتاب القدر نفسه من الأهمية والخطورة بالنسبة لحجم الإضافة المنهجية لضوابط التشكيل الخطابي لصورة الآخر؟ ذلك ما لا يمكن الاطمئنان إليه بشكل تام إذا فحصنا جملة من المنطلقات النظرية للدراسة وبعض خطواتها التحليلية.

ينطلق الكتاب- في البداية- من مفهومين مركزيين في مقاربة أشكال الوعي العربي الإسلامي ب«الآخر» هما: «الصورة» و«المتخيل»، ومع الاقرار المبدئي للباحث بما يفترضه مفهوم «الصورة» من غموض، وانفتاح على دلالات موضوعية متباينة، وما يلتبس به من «معجم ينفلت من كل تناول عقلاني دقيق» (٧)، فإنه لا يلبث أن يميز بوضوح بين الإنجاز التخيلي المرتبط بأنواع التشكيل اللفظي، والتأليف الأسلوبي، وبين المراجع

الموضوعية، ومؤثرات الواقع الخارجي المباشر، وينتهي من ثم إلى خلاصة بديهية ترى أن: «ما يثير الانتباه في الاهتمام بموضوعات الصورة، في كل أبعادها وأمناساتها وتظهراتها، هو قدرتها على إرباك التفكير في الوقت الذي لا تبدو فيه وكأنها تحل محل الواقع، أي في الوقت الذي لا تكتفي فيه بالوظيفة الانعكاسية للواقع» (٨).

وبغض النظر عن كون الاستنتاج هنا لا يقدم معيارا نظريا دقيقا، يفقد في تفسير إجراءات التحول من الواقع إلى التجليات الصورية، ولا يقلح، من ثم، في تبديد الغموض المكتنف لمراحل عملية التشكل والارتقاء التحليليين، فإنه يرسم المعالم المبدئية للنهج الفكري العام الذي يقترحه الباحث لتناول تنوعات «الأخر» في التراث الفكري المستمد من المجال العربي الإسلامي الوسيط، بحيث يسهل الربط بعد ذلك بين الدلالات النظرية للصورة (المرشحة على الدوام لمفارقة الوقائع والزيج بالحقائق وتحريفها)، وبين فعالية التخييل الجماعي، في مراكمة الاستيهامات العقيدة، والجنسية، والإنسية، بنحو لا ينتهي، كلما تعلق الأمر بمجابهة ما بين الذات (العربية/ المسلمة) والغير الغريب.

لكن ما يسترعي الانتباه في هذا الربط أنه لا يكاد يخضع لتصور نظري خاص بالباحث، عن تداعيات التحول الفاص بصورة الآخر الغريب، التي تفارق بشكل موغل في الغرابة قيم الحقيقة التاريخية والجغرافية والإنسانية المعطاة. بقدر ما ينهي أساسا على اضماتمة من التحديدات النظرية المستوحاة من اجتهادات فلسفية وانثروبولوجية غربية (فرنسية في الغالب) عن «الصور الثقافية» و«الصور النمطية» و«الصور الأسطورية»: من مثل تحديدات «جيبليير ديران Durand» و«جون ويرينبورجر Würemburger» و«سارتر»، وخصوصا مقولات الناقد الفرنسي المقارن «دانيل هنري باجو D.H. Pageaux»، الذي يمزج بين القيم الإنسانية والأثنية في مقاربة صور الآخر، حيث يقول: «تتولد كل الصور عن نوع من الوعي، كيف ما كان مستواه، الذي تكونه الأنا قياسا إلى الآخر، في الهنا

قياسا إلى الهناك. الصورة هي نتاج الفرق الدال بين واقعين ثقافيين، أو بعبارة أخرى، الصورة هي تمثل لواقع ثقافي أجنبي يتمكن من خلاله الفرد أو الجماعة التي كوئته (أو تقاسمته أو نشرته) من كشف وترجمة الفضاء الإيديولوجي الذي تتوضع فيه» (٩).

ويقتر «أفائية» بأن تعريف «باجو» (المقتبس هنا) يعاني من غموض ظاهر في تحديد المقصود بالصورة، إذ هو - أساسا - تعريف لقاعدة الوعي المؤلف للصورة، وأصلها التكويني، بما هي معلول ذهني/ ثقافي، وليس كيانا كيفيا، أو ماهية تمثيلية، أو نسقا من المكونات الوظيفية. بيد أن الباحث بالرغم من ذلك لا يقدم حدودا تدقق عمومية التعابير الواردة في الاقتباس، لذا فإن تنبيهه إلى كون مثل هذه التعريفات قد تفتح آفاقا للبحث تعوم الإشكالات في مجالات معرفية بعيدة (ك: «دراسات علم نفس الشعوب» و«السيكو- انثروبولوجيا»، سيكون محدود التأثير، سيما عندما يتم تطعيم نسق الاستدلال النظري للكتاب في مجمله بإهالات مستمرة على استنتاجات «باجو» وتحريفاته، وذلك قبل أن يتم حصر صنف الصور المقصودة بالتحليل في «الصور النمطية». يقول الباحث: «سنركز في بحثنا على موضوع الصورة النمطية... (التي) تتضمن مفهوما وعقيدة وأسلوبا أدبيا... تفقد هذه الصور وكأنها حاضرة للذاكرة من تحولات الزمان، الأمر الذي يجعلها متموجة ولكنها حاضرة باستمرار، وديمومتها تعود إلى كونها لا تتعرض للظن في وجودها من طرف الواقع والتجربة المباشرة. فهي توجه تجاربنا بطريقة لا تسمح لنا، أحيانا، بالتساؤل عن الواقع وعن العالم وعن الحقيقة. وقد تحولت هي مع الزمن والتكرار إلى حقيقة» (١٠).

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في هذا النص النظري الكثيف دلالة، هو الاقتران المبدئي للصورة النمطية، في وعي الباحث، بمرتكز «الموضوع»، مما يفسر ذلك التحول السريع الذي تتخذه الوحدات الصورية من كونها دلالة على شكل «مكتمل القيمة الأسلوبية» على مجرد «مظهري فكري» أو «قيمة ذهنية» أو «مضمون معرفي»: وأن تتخذ بعدا يتصل بالمادة المرجعية، لا بالوسيلة التمثيلية للصورة ولكنه تشكلها: وإن كان

الباحث يعني هذا البعد الأخير، ويشير إليه تارة - كما في النص الحالي - بـ «الأسلوب الأدبي»، وتارة أخرى بمفردات مفهومية مختلفة تنتشر في مجمل فقرات الفصول التطبيقية للكتاب من مثل تعبيرات: «البلاغة» و«الوعي اللغوي» و«التمثيل» و«أسلوب التخيل»، و«مراتب الصور وأنماطها»... والتي تظل أسيرة الاستعمال السياقي المؤقت، ولا تخضع لاستراتيجية استدلالية كلية، تحولها إلى معايير للقراءة وإلى حدود لضبط التشكل الخطابي.

إننا نفترض أن مبحث الصورة الذي يشغل الباحث يأثف بشدة مع القصد الفلسفي الذي تكتنزه مقولة «الصورة الذهنية» الشائعة في حقول المنطق والنفس والظواهرية، من حيث كونها قيمة تجريدية تجمع بين الإدراك والذاكرة والخيال، وتحقق التكامل البديهي في هيئة موضوعات ومراجع فكرية محددة (١٩). لكننا نزعج مع ذلك ان للصور الذهنية مظهرا إنجازيا، وأنها حين تصنف، ويحدد لها وصف معياري من قبل «المنطية» فذلك يصبح مدعاة لإعمال الفكر، ليس فقط في القيمة الموضوعية الحاضرة على جهة الضرورة، بل أيضا في الآلة المصاحبة لتشخيص تلك القيمة، عبر المستويات الخطابية والنسبة المنتجة لها. ولتوضيح الفكرة أكثر يمكن مثلا أن نرى في الباب الأول الذي يفرده الباحث لـ «مراجعيات النظر العربي الإسلامي للأخ» دليلا على طبيعة التحليل المنصب على المضامين الصورية، وعلى القيم التجريدية المحددة، دون التكوين الخطابي، وبذا يصير النظر النقدي منصبا على تحديد القيم ضمن وحدات موضوعية وفكرية محددة: كـ «الدين» و«المقدس» و«الرمز»، بوصفها أسسا لتشكل صور الآخر في الخطاب القرآني مثلا؛ ومن ثم فإن أي فعالية للصور في هذا السياق المعرفي المحدد لا يمكن أن تزيج عن تلك الأسس التي تحكم علاقات التنويع والإبدال النصيين، ويسهل بعد ذلك الغلوصل إلى نتائج تصنيفية للتنوعات والإبدالات بحسب تدرجها في سلم القيم الدينية والقدسية والرمزية المجردة، حيث يراوح الآخر بين: «اليهود والنصارى» و«أهل الكتاب» و«المخلفون» و«المنافقون» و«الكفار» و«الذميون»

و«الإفرنج» و«الصلحبيون»... وتراوح صورهم بين سمات: «التخيلية» و«الفقر» و«السذاجة»... والحاصل أن الصور يمكن أن تشتمل على قيم عقيدة عرقية وثقافية، وأن تتركس إرادة الاستبعاد والانحياز الخطابين، بأقصى مظهراتها، في الآن نفسه الذي لا تتحول فيه، إجرائيا، إلى مجرد سمات أو مراتب موضوعية، ففي عملية التمثيل المنحاز تبرهن شتى وظائف الأسلوب في «الإيهام» و«التكليف» و«التحريف» و«النقل» و«التزيين البلاغي»، بنحو يجعل الحدود التكوينية ذات أهمية مركزية توازي - إن لم تفق - في خطورتها عملية استخلاص المراجع المحددة للرؤية القومية الخاصة. وهو ما سيغيب، إلى حد كبير، في تناول الكتاب لمسارات التحول في تجليات النظر الإسلامي للأخر، وتنامي الصور النمطية المكرسة عن الغرب، بدءا بالنص القرآني (الفصل الأول والثاني والثالث)، وانتهاء بالخطاب الغلندي (الفصل الثالث عشر/ الأخير) مروراً بالاجتهادات الفكرية الموكبة لمرحلة الفوحد (الفصل الرابع)، فالسجال الكلامي من خلال أحد رواه البارزين: الجاحظ (الفصل الخامس)، مروراً بالظاهرة الصليبية والاندفاع الجهادية وما رافقها من تراجم، وسير، وتواريخ، ورحلات، تستدعي الآخر، وتمثل عقيدته، وترسم حدودا لكيانه الثقافي/ الجغرافي/ العرقي/ الديني (الفصول من السادس إلى الثاني عشر).

هكذا يرصد الباحث تطور النظرة للأخر، في فصول الكتاب وأبوابه، من خلال اضمحاض من النصوص والتصانيف الدينية، والفقهية، والكلامية، والترجمة، والجغرافية، المختلفة الأنساق الاستدلالية والخصائص البلاغية... بمعنى آخر أنه يقوم باستخلاص أساس رؤيوي لصورة نمطية «متجانسة» من رصيد نوعي وخطابي غير متجانس، ومتباين المركبات التأليفية. لكن في هذه اللحظة، التي يطمئن فيها الباحث إلى إمكانية استخلاص صورة كلية من التعدد الخطابي، وإجادة وحدة رؤيوية متكاملة الحدود من التفرعات المعرفية وتنويعات النشاط الفكري العربي الاسلامي، ينبثق سؤال مركزي، في ذهن المتلقي، عن مدى مشروعية عمل توفيق في هذا النوع: فهل يمكن فعلا

الحديث، بإطلاق نظري، عن صورة نمطية (كلية/ موحدة) تتطور وتتشظى، في آن، الى عشرات التكوينات الصنفية، وتعتمد عبر مستويات مختلفة من التعابير والتأليف النوعية والنصية والبلاغية؟

إننا نعتقد أن أي حديث عن «صورة نمطية كلية» يظل ممكنًا على سبيل التجريد المجازي، الذي يجب أن يستكمل بإيجاد أصول مرجعية فرعية، تتمثل في عينات الصور النمطية «الجزئية»، المتحققة في كل نوع تعبيرى على حدة، وفي كل نمط من أنماط الخطاب. وهو الإجراء القاعدي (والتقديدي) الأساس لإضفاء الشرعية على كل حديث عن التشكلات الصورية الكبرى، التي تتخطى الفوارق الخطابية وتتوجها. أما إذا تم التجاوز عن هذا الإجراء فإن أي مجهود نظري يهذل بصدد الصور النمطية الكلية سيفتقد الى العمق المنهجي الضابط لمسارات الانتظام والتشكل السوريين.

ولذا نزع من أن الاجتهاد التحليلي الضخم الذي بذله الباحث في تتبع مسارات تحول (وتنامي) صورة الغرب في المتخيل العربي الاسلامي الوسيط، لا يلبث أن يفقد الكثير من إشغاله بمجرد أن يجد القارئ نفسه في نهاية المطاف أمام تعميم فكري يلمس تضاريس الأسلوب النوعي ويتخطى الفوارق بين الأصناف المتناولة من: قرآن، وحديث، وسجال كلامي، وسير، وسرود مختلفة. صحيح أن الباحث يفرد كل نوع من هذه الأنواع الخطابية بحيز تحليلي بارز، ينم عن وعي عميق بطبيعة الخطاب وجنسه الأدبي، إلا أن الاسئلة التي تروده في مقارنة الصور تظل رهينة البحث عن الصيغة الموحدة للنظرة، ومدى مطابقتها أو مغايرتها للحقيقة الواقعية، فمثلا في الفصل المخصص لكتاب «الاعتبار» (13) لأسامة بن منقذ، يقر الباحث بخصوصية النص (السيرة ذاتي) من حيث كونه ينتمي لـ«فن في الكتابة» (12)، حظي بمكانة إشكالية في السياق العربي الاسلامي، واتخذ تجليات شعرية ونثرية شتى، ساهم في صياغة تعددها علماء وفلاسفة ومتصوفة وفقهاء وساسة على امتداد حيز غير يسير من الزمن الثقافي: بحيث يمكن الحديث عن جنس أدبي قائم بذاته، ويتوفر على رصيد من النصوص الوافرة تمكن المحلل من استخلاص سمات

ومكونات خاصة لصوره السردية. وهكذا فالمفترض أن أي تحليل لصوره الآخر في نص كتاب «الاعتبار» يجب أن يترجم التقليد اللغوي الحاضر، والامكانيات السردية الخاصة بالجنس التعبيري (السيرة الذاتية)، ويصير المحلل ملزما- من ثم- بالانصياع لضوابط هذا الجنس في التأليف والتكيف البلاغيين لصور الذات الفردية والجماعية، وفي ترجمة السمات الجمالية الخاصة بصور الوقائع والأفكار. إلا أن «أفافية» يختار منطلقا آخر حين يعرض لتحليل صور الآخر في كتاب «الاعتبار» يضمه السؤال الآتي:

«كيف يمكن الحديث عن الذات داخل مناخ ثقافي يعطي من شأن الجماعة ويعطي الأسبقية لكل على الجزء؟ هل تسعف للكتابة السير ذاتية على استجلاء صور الآخر في تجسيدات الواقعية أم أنها تترشح تحت ضغط المسبقات والأحكام المتخيلة والقبلية؟» (14)

انطلاقا من سؤال من هذا النوع، (يتأسس على الانشغال المضموني)، كان من الطبيعي أن ينتهي الباحث الى نتيجة ترى أن:

«الصور التي صاغها حكى اسامة تكثف انطباعات واقع تميزت بحرارة ووهج روايين لاقتين، وبشحنة انفعالية اختزنت كثيرا من التورم وقدرًا كبيرًا من الشثيمة، واللوعة، بدون أن يعني ذلك تعصبًا أو رفضًا للآخر» (14)

وما بين السؤال وجوابه لا ينشغل الباحث بإبراز فعالية الوظائف التعبيرية الخاصة بجنس السيرة في ترجمة «الشثيمة» و«اللوعة»، «من غير تعصب» بل هيمن المنظور التصنيفي الذي يتوخى تحديد طبيعة صورة الآخر: هل هي واقعية أم يغلب عليها الاستيهام؟. والحق أننا نعتقد ان المنطلق التصنيفي (التقويمي) غير سليم من أساسه، يفض النظر عن كونه ذا رهان مضموني أو أسلوبى، فمدارات الصور التي يستثيرها الواقع هي مدارات ذات كنه إنساني تصوغه اللغة وتسريه صناعة الأسلوب، ومهما تكن المنطلقات الاجتماعية والنفسية والثقافية حاضرة، في مساحات الصور، فإن ماهيتها تصوير من صميم التخيل، حصيلة لفعالية المخيلة في ترجمة الخبرات الحسية والحسية الى امكانيات جمالية

متميزة باستقلالها اللغوي وفعاليتها التأثيرية. وهي بداية لم تعد قابلة للترتيب (عند الحديث عن الخطاب السير ذاتي او عن مطلق الخطاب الأدبي المتصل بالتاريخ)، بعد كشوفات «فرويد» و«نيقشه»، وتبلور التفسير النقدي الحديث للمعرفة. إن السيرة الذاتية تاريخ صاغته اللغة وكيفه سياق الجنس التعبيري الخاص وأخضع صياغته لصورة الآخر لطريقته السردية المميزة التي لا يمكن بحال من الأحوال اختزالها الى مجرد «وهج روائي» أو «شحنة انفعالية». ومن هنا فلا يمكن أن نرى في ضابط «الجنس السير ذاتي» وسيطا محايدا لترجمة الموضوع الغيري في صورة، بل وسيلة ابداعية بلهجة تختلف آلياتها التشكيلية والتأثيرية عن آليات الرواية والحكاية العجيبة والمقامة والرسالة الفلسفية... وتشكل صورة تمثيلية لقيم جمالية وموضوعية في بيئة وعصر محددين، وهي ليست معلولا لهما فقط.

تبعاً لكل ذلك يمكن القول إن اجتهاد الباحث المغربي محمد نور الدين أفاية تمثل في استخلاص الموضوعات الغيرية، وتصنيفها، واستخلاص مرجعياتها الذهنية الخفية، ونقد نظرتها الخاطئة والمنحازة، ولم يكن هدفه بيان تشكيلات صور الآخر ومكوناتها الخطابية؛ وهو اجتهاد مشروع في العمق، وأدى الى نتائج ذات أهمية تاريخية وفلسفية على قدر كبير من الأهمية. بيد أنه حرم الكتاب من اضافة منهجية حاسمة في نهج دراسات الصور، تتمثل في استخلاص معايير التأليف الخطابي للصور الجزئية في الأنواع أولاً ثم في النصوص ثانياً، وإيجاد تصور راجع عما يمكن أن يشكل معايير بلاغة التمثيل العربي الاسلامي للآخر في العصر الوسيط.

### ٣ - تركيب؛

من خلال كل ما سبق يمكن الانتهاء الى أن المحاولتين النقديتين للباحثين الغربيين: «فريد الزاهي» و«محمد نور الدين أفاية»، بصدد معيار «الصورة»، في علاقته بمفاهيم «الجسد» و«المقدس» و«الآخر»، وفي جذله مع حدود: «اللغة» و«الفرع» و«البناء النصي»، وتمثله المختلف والمتعدد للرعي الجماعي والتمثيل الثقافي،

قد أثبتنا ضمناً عبر خطوات التحليل المتباعدة، ان الصورة امكانية ذهنية لا تقتقد الى مضمون واقعي أو متخيل، حسي أو تجريدي، وهو المضمون المستند الى خبرة وحس معرفيين أو ان تجليه في هياكل فنية وخطابية شتى، وهي المحصلة المركزية التي تفضي بنا الى استيعاب الكون السوري بوصفه معلولا ذهنياً مفتوحاً، وليس مجرد ماهية موضوعية، بل وباعتباره بناء كيفياً مميزاً، وتشكلاً نوعياً دالاً، ومعياراً رؤيويًا راجحاً في استبطان الخطابات المعرفية والجمالية. فالموضوعات والأفكار والوظائف يمكن أن تتكرر، بيد أن الصورة التي تؤلف بين هذه المكونات جميعاً في وضعية أسلوبية فريدة لا يمكن أن تنجز إلا مرة واحدة، وفي سياق واحد، عاكسة ثراء ممتدداً من الرؤى والدلالات. وبناء عليه فإنه اذا كانت للصورة مثيلات توظف تلك المكونات ذاتها في سياقات نصية مغايرة فإن الأمارة التي ستجمع بين الصور، في هذه الحال، لن تكون أمارة التطابق، وليدة التكرار، وإنما ستكون أمارة التجانس قرينة الانتماء الى سياق «نوعي» مخصوص، تتوحد فيه الصور بنفس وسائل التبليغ والتشكيل، وتتوحد فيه قيمها موحدة لتتمثل ثقافي فريد. هذه هي الخلاصة العامة التي تمدنا بها القراءة التركيبية للمؤلفين معا وهي الخلاصة التي تثرى مراحل تحصيلها بكشوف ذهنية غنية، وقلق وحيرة محبتين.

### الهوامش

- ١ - صدر عن دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- ٢ - صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠٠.
- ٣ - نفسه، ص: ١٤٦.
- ٤ - نفسه، ص: ٢٢٧-٢٣٠.
- ٥ - نفسه، ص: ٨٧.
- ٦ - نفسه، ص: ٨٧.
- ٧ - نفسه، ص: ١٩.
- ٨ - نفسه، ص: ١٩.
- ٩ - نفسه، ص: ٢٠.
- ١٠ - نفسه، ص: ٢١.
- ١١ - لمزيد من التفاصيل بصدد مفهوم «الصورة الذهنية» راجع - شرف الدين ماجدولين، بيان شهزاد، التشكلات الذوقية لصور اللباني، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠١، ص: ١٤ وما بعدها.
- ١٢ - الغرب المتخيل، ص: ٢٠٩.
- ١٣ - نفسه، ص: ٢١٠.
- ١٤ - نفسه، ص: ٢٣٤-٢٣٥.

# حول الأدب السوداني

أحمد الشريف \*

ومن الشعراء هناك أسماء لافتة من المجدوب الى محمد أحمد عبدالحى حتى الجيل الجديد مثل عاطف خيرى، وفي هذه الاطلالة سأتوقف عند أربعة كتاب من أجيال مختلفة على أمل أن تكون نافذة تنل مفتوحة على هذا الأدب المهم في ثقافتنا العربية.

«أخبار البنات مياكايا»

روح الماضي في الزمان الذي يأتي

إبراهيم اسحق، قاص فريد، واسم لفت الأنظار إليه منذ صدور إنتاجه الأول، عام ١٩٦٩، «حدث في القرية الخرطوم» حتى آخر أعماله «أخبار البنات مياكايا»، «عالم الرواية، متحدث، متشابك وشديد الإيجاز يرتكز على اللغة والتاريخ والحكايات الخرافية والخيال الذي يسعى لإقامة عوالم مدعومة بحكايات الاجداد ووصف أدق الأشياء في عالم الماضي البعيد. «أخبار البنات مياكايا»، رواية قصيرة، لكنها امتلأت بأحداث وشخصيات وحكايات الزمن الغابر، فكما أشار الكاتب في مقدمة الرواية، فإن هذه الرواية تستوحى تاريخا يسلك أحداثها مع القرن السادس عشر الميلادي، وجل مواععها بالنهل الأبيض، من ملتقى النيلون حتى مشبك السواط وبحر العرب في النخيل الاستوائي. ومثل كل الروايات المستوحاة من التاريخ: أو تلك التي اتخذت من الثقافات المغايرة لما يعهد القراء معرضا، مثلها كلها تحتاج من الروائي لأن يورد بعض الألفاظ في أصلها اللغوي المغاير للغة القراء. هذه الألفاظ قد تشتمل على أسماء بعض المواقع والألقاب والمناصب والمؤسسات وأسماء النسب، الى جانب

في نظرة سريعة الى خريطة الإبداع العربي سنجد أن الأدب السوداني لم يأخذ حظه من الانتشار بين القراء والنقاد، يستثنى من ذلك الطيب صالح ومحمد الفيتوري لكن الاسماء التي قبل ويعد هذين المبدعين لم تأخذ حقا حتى الآن.

الأسباب كثيرة لعل أهمها عدم وصول الكتاب السوداني الى القراء والنقاد وهذا يرجع لصعوبة نشر الكتاب السودانيين لأعمالهم، نظرا للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاضطرابات الكثيرة هناك وسبب ثان يعود الى كل من الكتاب السودانيين والقراء والنقاد العرب فقد تم الاكتفاء بالاسمين سلفي الذكر ولكن من ينظر الى خريطة الابداع السوداني ويتوقف عندها سيبحث على أسماء وأعمال لها وزن مثل: إبراهيم اسحاق، محمود مدني، عيسى الحل، مختار عجوية، علي المك، بشري الفاخيل، عبدالعزيز بركة ساكن.

\* كاتب من مصر

تعايير ثابتة في التعامل اليومي. وما هذه في هذا النوع من الرواية إلا أدوات لتقريب الشقة بين واقع القارئ والواقع الذي يطالع عليه. لهذا فقد أحق الكاتب حواشي في نهاية الرواية: لكي يتمكن القراء من متابعة الرواية عندما تقابلهم كلمة أو لفظ غير مفهوم في المعرفة اللغوية العربية.

منذ أول فقرة في الرواية، نلاحظ تشابك وتعدد الرواة والشخصيات، «جليل يغالطني يا حازم، من الذي يعرف هذه الأعاجيب هنا غير عمر وعبدالقادر. يقول لي، ولا أجدني أرضى، أقول له يا جليل أقول لك حكاهما لي رجل في محطة «لوازي» على الرمال وراء «ود عشانة» تحت القمر والليل صاف وحله «المساعد» تكرر فوق الذهب يحكيها لنا ذلك «الحساني» القادم من بادية «الدويم»» (ص ٩)

يمكن بسهولة في تلك الفقرة رصد الأماكن المتعددة والشخصيات الكثيرة وأيضاً أسلوب إبراهيم أسحق، أسلوب موجز وغني يحتاج إلى أكثر من قراءة كي يصل القارئ إلى النبع الصافي الذي يغذي شرايين الرواية. شخصيات «أخبار البنت مياكايا» يقول الراوي عنهم، إنهم «أبناء الطبيعة» لذلك يتصارعون كالجواميس ويشراتهم تجرعت إلى مثل أكباد الإبل ووجوههم عندما تشوه تصبح كالذي تمضغ في أحشائه الأناعي، وهم حذرون ينسابون على تعاريج انشط كالغابيين، يتحركون عندما تموت الشمس ويهبط الظلام على الكون، يحيط بهم عواء الذئاب والثعالب والصقور التي تداوم على خطف الأرناب والقطى والجديان. عندما ترجع الشمس وتكشف أماكن الأنهر والبحار ومجاري الأودية وغابات السنط والجبال وجذوع الأشجار والبردى في المستنقعات وطين الماء الضحل، يمكنون في قطباتهم حتى «يظلم الليل لمثل لون الغراب» (ص ٦٣)، حتى علاقة جليل بين «مياكايا» و«غانم» والتي كاد غانم أن يجن بسببها وقد فقد صديقه في النهاية من أجل هذه الجميلة الرشيقة والتي لم تظهر إلا بعد أن اسود الليل كالغراب الأسحم. علاقة الحب هذه تمت أيضاً في الظلام، الرواية لا تمتلئ بالظلام والليل وحسب بل بالسحر والطلاسم والأرواح التي تسكن التماسيح والشمس والأشجار وتمرق وتطوف حول الأحياء وتذهب أحياناً إلى الأجداد. هذه الرواية تعود بنا إلى البدايات أو البدائية حسب التعبير الشائع، الراوي يتكلم عن الزمن الأول وأصل الشجرة الأول وأول الفجر والغابات البكر والصحارى الأم والقفص والصيد بالحرب والتبائل والخناجر وانتقاء عبيد من المعايير، «ربما تذهب لتحرر أعرابيا هو صديقك من أسار السود قفّع بنفسك في

أسار الأعراب» (ص ٣٩) حتى رحلة غانم وعون الله والموفي من أجل مياكايا والجهنم عن جلود التماسيح والوهود والنمور وسن القليل وجلد فرس البحر والمسك الذي في ابط التماسيح وريش النعام. هذه الرحلة انتهت بقتل الموفي ودفنه تحت شجرة كاي تلازم روحه «أرواحها» المضيفة في الزمان الذي يأتي» (ص ٧٢) شخصيات الرواية وأحداثها المتشابكة وعالمها الذي يبدأ عندما تختفي الشمس دفعني إلى الوقوف عند بعض العلاقات الغريبة، كعلاقة إنسان الرواية بالشمس، علاقة تشبه في صراعها العلاقات الإنسانية، فالشمس تموت وهي لا تموت فقط بل تموت حسداً ولا تخفى متع الإنسان في غفائها الليل، فهي تصدده طوراً وتستر منه طوراً ويمكن أن تمشي به وعندما تجيء تترنح من غيبوبة الليل، يقول غانم، إنها مثل الأخ الغريب، لا تعلم متى تضاحكه ومتى تحذره، يسمع ناس «عون الله» بأنهم كانوا يحاربون الشمس أيام «تبيكاج» البطل الملك المقدس الذي أسس للشك مملكتهم ونظامهم الحالي هو ابنه ذاك الذي حكم من بعده وأصبح له طرف من الطقوس، هذه العلاقة الصراعية مع الشمس لا تشبه، علاقة الإنسان البدائي بالشمس عندما كان يشعر بالخوف وهي تخرب، اعتقاداً منه، إنها ربما تختفي للأبد. ضمن العلاقات التي استوفقتني أيضاً في الرواية علاقة الأشخاص أصحاب الثقافات والأجناس المختلفة ببعضهم «غانم» أحب «مياكايا» وهي تختلف عنه في الجنس واللسان، فهي وحيدة «الثر» في الأنثى، والثر بكسر الراء.. الملك الحاكم عند الشك، لكن غانم من الحمر، لذلك قالت العجوز «كوناتايا»، انه لابد قد أصابها جنون العشق، مع ذلك فعلاقة الحب اكتملت رغم الصراع والقتل واختلاف اللسان. ذلك الخالف بين الأجناس والثقافات المختلفة، كان نتيجة للحياة المتداخلة المشتركة بين البشر على تلك الرقعة الجغرافية، قبائل وسلالات كان لها شأن عظيم، «الحسانية» و«الجعافرة» و«الجموعية» وجاء بعدهم أمراء العرب وأصبحوا كالطوك في بلاد السود، عندما جاءوا واختلطوا بهم، كان هذا الامتزاج الجميل بين الثقافات والأجناس، مثل هذا الامتزاج في الرواية: المعلة، غانم، الموفي، عون الله، الزلال، مياكايا، كوناتايا، عين الحور. وكان ينبغي ان يأتي كاتب من طراز إبراهيم اسحق، كي يقص علينا حكاياتهم وأساطيرهم، لا يقص فقط، بل يقص بشكل شديد الخصوصية، غني بالرموز، لأن كثيراً من الخطفيات الكونية والسياسية والفراتية التي وردت عندهم تسربت هنا إلى المجال القصصي، ذلك القص الثري والذي لا

الحقيقة هذا الكتاب الأخير كان يكنى وبجدارة، كي يجعله اسماً بارزاً في الحركة الأدبية السودانية، لكنه شارك الأبناء انتاجهم، فأصدر مجموعة قصص ورواية «صالح الجبل»، هذه الرواية سأفتح حواراً سريعاً معها، ومع القصص التي سبقتها، لأن هناك ملامح مشتركة بين الرواية وبين القصص لعل هذه القواسم المشتركة تتمثل في، وجود شخصيات تكررت في القصص والرواية وتبنيويات مختلفة. شخصية «فتح الرحمن»، كان «سلفيا» يمارس الروحانيات في خلوته (ص ٦٥، صالح الجبل) نفس الشخصية أو قريبة منها، شخصية «ود حيوية»، الذي أقام خلوة وقال عنه أهل القرية انه على علاقة بالجان والعالم السفلي (اذكروا محاسن موتاكم، عندما يهتز جبل البركل)، كذلك وجود النهر والجبل بصورة لافتة، (عندما يهتز جبل البركل)، يقول الراوي في القصة التي تحمل اسم المجموعة، «ان لهذا الجبل قصة لا تعرفونها، في هذا الجبل يسكن قوم من «العنج» يملكون سواقي من الذهب والفضة»، (ص ١٦)، كذلك في رواية «صالح الجبل» - المشترك بين عنوان القصص والرواية كلمة «الجبل» - نجد جبل ابن عوف «صالح الجبل»، ذلك الجبل العجيب الذي سكنه قوم أشداء، ويرتوي من جدوله، قوم عطاش للمحبة يرتشفونها وهم سكارى بوجودهم هل «الجبل» رمز للسودان عند مختار عجوبة؟ أم حين الزمن القديم وعالم الروحانيات والمتصوفة الذين كانوا يتربون العالم والذينا خلفهم من أجل البحث عن الخلاص؟ «أتمنى أن أكون متصوفاً، أسير حافي الأقدام، غاري الرأس في صحراء بلادي على وجهي هائم لا زاد ولا ماء» (ص ٨٣) (صالح الجبل) لقد تكررت كلمة «الجبل» في كثير من أعمال الكتاب السودانيين، وقد فسرها د. عجوبة في كتابه «القصة السودانية» بأن الكتاب يقصدون بها السودان بشموخه وثقافته المتعددة. ومن الخصائص المشتركة بين القصص والرواية، الشخصيات الملتبسة والتي لا تعرف، هل هي ذكر أم أنثى، شخصيات لها سمات وافعال غريبة، مثل شخصية «السمرتوية» من مجموعة (عندما يهتز جبل البركل)، هذه الشخصية تكررت في رواية (صالح الجبل)، لكن هذه المرة جاءت على هيئة «الملكة ناصرية» آخر ملوك «العنج»، أما عن النهر «النيل» فقد تحول في أعمال د. عجوبة إلى كائن حي يحضر وينيب ويشدد ويضعف ويدخل في أنسجة البشر والحيوانات الذين يعيشون إلى جواره. «ذهبت إلى النيل وكانت مياهه أكراماً كالقطن المتراكم أو السحب التي حملتها الرياح في عنف تتدافع

يعتمد على بداية أو نهاية الحكاية، بل على استرجاع رموز وأساطير وحكايات خرافية يخشى عليها من الضياع أو النسيان، هذا القصد سمة من سمات عالم الكاتب. كثير من الكتاب ذكروا أو جاءت بين ثنايا سطور كتاباتهم كلمات مثل «العنج» و«سيكانج» و«تقلي» وربما يتوقف الواحد منهم قليلاً عندها لكن اسحق جعل همه، تأسيس وإعادة هيكله لعالم ما وراء هذه الكلمات. هذا التأسيس يتكى على فلسفة الكاتب، لذا عند القراءة الدقيقة، يمكن أن نقرأ فقرات وسطوراً، تجلي لنا رؤية الكاتب للظلام والأحاجي للكونية، فقرات وسطور وكلمات نثرها بديرة وخبرة عميقة.

«الأم هؤلاء يحتكرون الغابة ويتملكون النهر؟ فكأنما الكون بأجمعه تم تقسيمه ضحى منذ لوح، ولم يعد لإمكان تواصله قطعا من سبيل» (ص ١١)

«من جهة النهر، هذا الحال تماماً فلا شجار ولا غزل إلا قرقرة الماء على الجروف. كالأبد يهيمهم الدفاق بأسرار كونية كالظلام» (ص ١٧)

«كان الدنيا بأسرها ولدت من جديد عندما عوى الديك» (ص ١٣)

تظل لهذه الرواية «أخبار البنت ميكايا» بعد القراءة الخائفة أو العاشرة غموضها الغاص ويظل لشخصها هلقوسهم وقرابينهم التي لا يمكن لأحد سوى الأرواح الخفية فهم مغزاهما

#### «صالح الجبل»

#### الدروب طويلة والحياة مرة

د. مختار عجوبة من الجيل الذهبي في الكتابة السودانية، وهو له فضل على الأدب السوداني، تحديدًا، القصة فقد أصدر عام ١٩٧٢، كتابه الهام «القصة الحديثة في السودان»، هذا الكتاب القيم علامة بارزة في مسيرة الكاتب وتاريخ القصة السودانية. مؤخرًا صدرت طبعة جديدة منه عن «مركز الدراسات السودانية» بالقاهرة. وأيضًا أعاد المركز طبع مجموعته القصصية «عندما يهتز جبل البركل» ومعها مجموعة قصص «السمرتوية»، صدرًا معًا في كتاب واحد. كذلك صدرت في طبعة جديدة، روايته «صالح الجبل»، د. مختار عجوبة الآن استاذًا أكاديميًا. إضافة إلى مشاركته في العديد من الندوات والمؤتمرات عن الثقافة والأدب. وهو مثل عديد من الأدباء السودانيين، قليل الانتاج. كما ذكرت أصدر ثلاثة كتب في مجال الأدب، منها كتاب في النقد الأدبي، في



وتتسابق وكان مندفعاً قويا تغير طعم مياهه العذبة حين تكون هائلة صافية». (ص ٥٢)، (صالح الجبل) إضافة إلى ما ذكرت، يمكن أيضاً ذكر سمة الحنين إلى القرية وإلى القبيلة والعشيرة والهروب المستمر من المدينة، زد على ذلك كثرة الاستشهاد بالشعر والأغاني الشعبية واختراق مقاطع شعرية وفقرات الغناء للسرد والحكي. لعل اللافت في رواية (صالح الجبل) كثرة المتقابلات أو الثنائيات المتضادة، الصراع بين «العمدة» وبين «الأب»، ثم طمر الأب للمقبرة أو المدينة الأثرية خوفاً من استيلاء الحكومة على أرضه، والمحاولة المستميتة من جانب علماء الآثار، للبحث عن هذا الكنز المفقود «اليراثيت مورقان»، الباحثة الأجنبية التي تعمل محاضرة بقسم التاريخ والدراسات الأثرية، كانت تقول، إنها ومعها باقي العلماء، ينسوا من الحصول على دليل واحد يمكنهم من تحديد هذه المدينة، ثم التضاد بين شخصيتي «روضة» الفتاة الجميلة التي كانت تحب لقاء الشباب والتي عادت من الخرطوم مع أمها بعد وفاة أبها ورضيت بالعناية ببعض الأغنام والقليل من الزرع. وشخصية «عوامط الشيخ» جربت الحياة وخبرتها وهي لا تصمت أبداً على شيء، تخرجت في الجامعة تحسب لكل شيء حساباً، وصراحتها كضربة سيف مباغتة ومحكمة. ثم شخصية «النورابي» الذي يحب الرقص والغناء، وشخصية «عم» عبدالله، الحازم والذي يطلب من «صديق» البعد عن النورابي، «يا ولدي الزلزل ده أبعد عنه.. ما تجيب لنا كمان سمعة في البلد..» (ص ٦٠)، تمتلك رواية (صالح الجبل) بالشخصيات والحكايات والأساطير وشطحات المتصوفة ومعاناة البسطاء والفقراء في قرية من قرى السودان، تلك القرية التي امتلأت بالناس على اختلاف ثقافتهم من بدو رحل إلى افارقة وعرب وإنجليز وخارجين عن القانون ولصوص وتجار ومن لا يجدون قوت يومهم. لقد استطاع الراوي حشد العديد من الأشخاص والاحداث داخل تلك القرية. كان الحكي والسرد ممتعا عندما، كان الكاتب يترك شخصياته يتكلمون ويتحركون ويشربون «المروسة» في الصيف «والدكاي» في الشتاء، ويلعبون ويغنون، لكن عندما يتحدث «صديق» الراوي المثقف، عن مشاكله وقضاياها الوجودية. كنت أشعر، كأنني خرجت من مشاهدة عالم رائع وجميل ودافئ إلى عالم كئيبي، يمثلني بالأحلام والكوابيس، وما أكثرها في الرواية.

مع ذلك، فإن حوار «صديق» مع «روضة» ص ٧٦، ٧٧، حوار انساني عميق، كشف شخصية «روضة» و«صديق»، «طلعوني

من تانية وسطى عشان اجي إحش القش واربعى الغنم.. يا حليلي يا صديق.. ما تساعدي (شعرت بحنين دافق لها.. رنة الحزن في صوتها شدني إليها) ذلك الحوار الرائع اعتبره مع الصفحات التي يصف فيها الراوي الجبل ص: ١٠٦، ١٠٩) قلب الثمرة في الرواية.

### رواية الطواحين

الرواية تتحرك في عالم الفنانين التشكيليين بصفة خاصة وعالم الشعراء والمثقفين بصفة عامة. وهناك روايتان مصريتان، توفقتا عند هذين العالمين، (حافة الليل)، رواية أمين ريسان والتي صدرت عام ١٩٥٤، جعلت الفنانين التشكيليين وعالمهم محورا لها، بالمنااسبة أمين ريسان، له كتاب أيضا بعنوان (الطواحين) صدر عن هيئة الكتاب المصرية ١٩٨٧، الرواية الثانية (المسرمون) للروائي حسني حسن، صدرت عام ١٩٩٨، وجعلت قضايا المثقفين وأحلامهم وتمرداتهم محورا هاما لها. بلاشك، توجد روايات أخرى، اقترنت وتماست مع هذا العالم، على سبيل المثال، رواية (الأخرون)، للكاتب التونسي، حسونة المصباح، صدرت عام ١٩٩٨، على كل، لهذه الروايات، رؤيتها الخاصة، لذا يجب الإشارة إلى خصوصية (الطواحين)، لنلجأ إذن عالمها، الملحم الأبرز، تجلي الطبيعة بقوة ومستويات متذوقة، جغرافيا (الطواحين)، تمثلني، بأشجار الأكاسيا والياسمين، التمر هندي، الباباي، المسكيت، الأيلانسنس، البرتقال واليوسفي، اللوسينا والعرديب، شجيرات السنت والطلع والنهشاب، أشجار الدفلى والقلودمور والاركويت، وتوجد اشجار نادرة ربما أنت بذورها بواسطة العصافير والحيوانات والريح وفي الغالب عن طريق مياه النهر المنحدرة من هضبة الاحباش كما تقول الراوية. كذلك بالرواية عدد لا بأس به من السلاحف والأرانب البرية المستأنسة والبجاج والأوز والنعام وحبارات وبعجات وعصافير جنة وود ابرق وهدهاد وأطيوار السقد والكلكج... الطبيعة ومظاهرها، حاضرة برحابة صدرها وجمالها وايضا بغضها وأعاصيرها وسويلها المدمرة، تقول (نوار سعد) إحدى الشخصيات الرئيسية «الانسان أصله شجرة، وتقول إن شجرة مسكوت واحدة وعصوفر، ودابرق، أكثر أهمية من عشرة مصانع للغذاء، وملعون من الجنود المدججين بالسلاح، وترسانة الأسلحة الأمريكية لا تساوي في أهميتها ريشة فنجان». (ص ٢٨)، التفاعل بين شخصيات الرواية والانهار والغابات والحيوانات، أظهر حيوية العلاقات الانسانية

وجمال الطبيعة، التراكم التدريجي لمفردات الطبيعة، أقصى إلى رواية تحققي بالطبيعة وتعبد لها جلالها الوثني القديم، كان من الطبيعي أن يكون أهم الأمكنة في الرواية، (المحراب) وبيت مايازوكوف، في قلب الغابات وبين الأنهر والجبال كلا المكانين رمز للخلاص والتماهي في الطبيعة. والطبيعة في الرواية ليست خيرة وجميلة حسب، بل أيضا قاسية ومدمرة، فعندما غضبت الطبيعة، اندفع من السماء مطر عنيف وقوي مع برق ورعد وسهول، «سمعنا صوت المذبح يعلن الكارثة القومية، المدينة تفرق، الأطفال يفرقون في الطين، انقذوا المدينة» (١٢٨)، يمكن بايجاز ذكر أهم خصائص حضور الطبيعة في (الطواحين)، أ- الطبيعة كفرح انساني وجمالي ومعرفة وتأمل (المحراب، بيت مايازوكوف).

ب - الطبيعة كحماية من السجن والعنف والقتل، اختبأت سارة حسن من البوليس في كهوف مايازوكوف.

ج- تشويه جمال الطبيعة، دفع مايازوكوف للناس والاحباط والسفر ثم الانتحار، بعيدا عن المكان الذي عشقه، هذه الرواية تبدو لي، كأنها هايكو- رواية، نظرا: لعلاقتها القوية والجديدة في نفس الوقت مع الطبيعة. سأقطع وقفتي مع الطبيعة ونفوس معا في شخصيات (الطواحين).

١ - محمد المختار، شخصية محورية، له سمات جسمية ونفسية مميزة، طويل ونحيف، يرتدي جلبابا من التهل الأبيض، صامت ينشد العزلة والتأمل، كان رأسه أشوب عندما النقته (سهر حسان) على ذقنه شعيرات بيضاء أما شاربه فما يزال بسواد الشباب وعينه ذهبتان مشعتان كأنهما شمعتان ابديتان تأخذان نورهما من نور الله، يقرأ (الطواسين) (والمواقف والمغاطبات)، طبيب نفساني غريب السلوك، كان يقضي وقته كله بميس الأطباء، يقرأ ويرتل القرآن ولا يذهب إلى المستشفى وليست له عيادة خارجية، اختار العزلة في (المحراب)، كي يقوم بتصارين اليوجا وتعليم تلميذته (سهر حسان) أسرار الزفرانا والنقاء. لكن النقاء كما يقول، صعب المسلك، طريق أكل الجمر، مستحيلة، ولأنها مستحيلة فهي ممكنة بشكل أو بآخر، لقد استخدم اليوجا والصلاة والسفر والجوع والحرمان من أجل النقاء، وهل أفلح، لقد أخذ يحكي قبيل وفاته، عن فضله في الحياة واحباطاته وأنه كان يريد أن يصبح صوفيًا مثل العلاج أو ابن عربي ولكنه فشل: لأنه جاء في الزمن الخطأ.

٢ - سهر حسان أو (القديسة)، وهو الاسم الذي أطلقه عليها الاصدقاء وزملاء الدراسة، راوية الرواية. من خلالها نعرف

العديد من الشخصيات والأحداث كانت دائما تحلم بالسفر في الدروب الطويلة، قطارات من الريح بجوت وسحابات وفراشات أنهر تجري نحو البدايات وأشجار تطير نحو الله، أسماك تسبح كالعاصفة وكنت أعلم به» (ص ٣٥) كانت تحلم بالفتى (محمد آدم) الذي فجر بداخلها أشياء كثيرة كان في الثالثة عشرة من عمره، عندما رآته أول مرة، يلبس كالبودو، جلبابا وصديري أزرق، شعره كث، نخله من البلاستيك وعلى رأسه طاوية بيضاء ويبيد عصاه، نموذج مصغر لبدوي، عيناه مستطيلتان بريقتان كعيني خروف، وأيضا كانت تفوح منه رائحة الشياه والروب، كان قصيرا ووسما وله جسد رياضي رشيق وحاسة شم لا مثيل لها، مرحا ويحفظ كثيرا من الاحاجي وقصص الفروسية وبعض الشعر الدارج ويعرف أسماء الطيور كلها ومواسم ظهورها، إنه معلم (القديسة) الأول. لقد مات في حادث سير وهو في الثالثة عشرة. اعتقدت أن أباهما وزوجها (نور الدين) هما السبب. أصيبت بحالات انهيار عصبي حتى التقت بالمختار، فتركت زوجها وعاشت في (المحراب) مع طبيبه ومعلمها الثاني.

٣- نوار سعد، أستاذة النحت ومحاضرة في تاريخ الفن المرئي، فوق الأربعين من العمر أو فيها فوق الثلاثين، لها عينان ضيقتان، لهما رمش جميل (أجمل من رمش أي امرأة خلفها الله في الأونة الأخيرة، ان رمشا أعلى من أذن فان جوج)، كما قال ذات يوم (أمين محمد أحمد) الذي أحبها بجنون. هي دائما رقيقة بها أنوثة دافقة وهذا «سلطانها» كما يؤكد (أمين محمد أحمد)، نوار سعد، تعشق الرجل وتعتبره أهم قضايا وجودها، قالت ذات مرة: أنا امرأة بسيطة أحب فاسيلي كاندينسكي وميشيل فوكو والجنس أنا مخلوقة بسيطة، ص ٥٤ (القديسة) كانت تنزعج من نوار، عندما تبدي رغباتها الجنسية ولا تتردد في أن تقول لرجل أعجبته به «أنا أريدك» الدهش في هذه الشخصية، انها خرجت من بيئة شديدة الفقر، كان الجوع صديق أسرتها، الجوع الذي هو نتاج العوز والفقر والفاقة. عبر صفحات متعددة، ١٠٣: ١١٣، فتح لنا الكاتب قوسا كبيرا، كي نعرف معاناة الجوع والقهر. عبر شخصية (نوار سعد) أخذنا الكاتب من عالم اليوجا والزفرانا والشعر والفن التشكيلي وجمال الطبيعة إلى عالم واقعي، شديد الايلام والبؤس.

٤- مايازوكوف. أو مايا العزيز، كما يسميه الطلاب، إنه فنان روسي، درس الفنون بروسيا وباريس وتخصص في النحت ونال درجة الدكتوراة بجامعة موسكو، أستاذ الجميع وصديق

الجميع، يذهبون الى مرسمه المفتوح بالجبل والى بيته، جاء للبلاد الكبير بعد موت صديقه (مداح المداح) الذي قابلته في موسكو وعرفه على الشرق، كان مايا، رجلا عاطفيا وإنسانا رقيقا كالنسيم، قلبه شارع عام، وملك مشاع لا تحده جدران السياسة أو الفكر، كانت صدمته كبيرة، عندما طلبت منه السلطات مغادرة البلاد

٥- مداح المداح، صديق مايا زوكوف، بعد موت (المداح) كان مايا يحتفل بذكره سنويا، وكما تقول عنه نوار، كان (المداح) مخفيا سهل الروح صعلوكا ومرحلا، لا يعرف للحن لقلبه سبيلا، وكان يحب كل شيء: المأزق، حرب حزيران، المرأة، السلام والخمر، ولو انه كان يعيش جمال عبدالناصر، الا انه كان لا يرى في الصراع العربي الاسرائيلي إلا سوء تفاهم، مجرد سوء تفاهم بين طفلين لأم واحدة وهي: الأرض، كان يؤمن بأن حل القضية العربية الاسرائيلية لا يمكن بالرصاصة والحرب الاقتصادية ولكن في المعايضة السلمية بين العربي والاسرائيلي وفوق دستور غير عنصري وقانون عادل ونظام حكم ديمقراطي. لقد قال مايا: إن مداح علمه اللغة العربية والغناء العربي وزرع فيه حب الشرق.

٦- في الرواية شخصيات أخرى مثل أمين محمد أحمد وسارة حسن وأدم وحافظ، الذي قتل في السجن وفقدت جثته في مكان مجهول، حتى عثر عليها بعد جهد طويل من أصدقائه كذلك شخصية (سابا تخلي)، خادمة (نوار سعد) وصديقتها، سابا، لغز محير، قابليتها، نوار بسجن صغير لنقطة تفنيش بالحدود الوطنية الاثيوبية عندما حجزت نوار ليوم واحد بسبب حملها لتحمل الاثيوبية نادرة. تقول نوار، انها كانت في مقبيل عمرا، جميلة في ملابس حبشية، لها عيناان قلقلتان كبيرتان مستديرتان كميني ثعلب، لا تقرا كثيرا من الشعر ولكن فقط شعر رامبو. لماذا شعر رامبو تحديد؟ هل لأنه كان تاجر في هرر؟ قالت (سابا) إن رامبو عشق جدتها الرابعة وأنجب منها طفلين ماتا غرقا وأن جدتها ماتت بعد أن نقل إليها رامبو مرض الزهري، أسرتها وكما ذكرت، ما زالت تحتفظ بأوراق مكتوبة بخط رامبو باللغة العربية وأخرى بالفرنسية.

بخصوص التكنيك ولغة الرواية. فقد استطاع الكاتب من خلال تكنيك حافل بالحوارات وأسلوب الرسائل التي تقطع الحكى والمناجاة والمنولوج الداخلي، إضافة للقرات الطويلة والقصيرة في السرد وطريقة التقطيع السينمائي، استطاع أن يجنب روايته البطء وأن يحتفظ بمادته الروائية، في حالة من

الحركة والسخونة وأيضاً حشده لأسماء فنانيين تشكيليون وكتاب أوىع بمناخ حقيقي تدور الرواية فيه. مايكل انطو، روفائيل، سفادور دالي، هنري ماتيس، فان جوخ، بيكاسو، جويس، بول كلي، شاجال، مايا كوفسكي، بابيلونيردا، فوكاياما، طه حسين، الطيب صالح، النور عثمان أكير، جورج لوكاتش، ادوار الخراط، ناجي العلي، الشيخ امام، ناظم الغزالي وغيرهم وقد حاول الكاتب استخدام لغة مشاكسة، كأن يبدأ الجملة بدحال فلان كذا، ويضع نقطة، ثم يعيد تكرار الجملة في السطر التالي، واشتقاق كلمات، مثل مجادة مجانسة، يفارشنى، واضافة ألف ولام التعريف للمضارع، استعماله كاف التشبيه بكثرة الحوار، كان في مجمله باللغة العربية الفصحى، ربما، لأن معظم الشخصيات مثقفة، الى جانب بعض المفردات من اللهجة السودانية، يوجد خطأ في السرد، ربما بسبب السهو أو النسيان، في صفحة ٣٧، نجد الرواية تقول، انها كانت تسفر الفتى (محمد آدم) بثلاث سنوات، كان الفتى في الثالثة عشرة من عمره، إذن هي في العاشرة. ثم نجدها تقول في صفحة ٤٣، انها كانت في الثالثة عشرة. هل هذا يأتى خطأ الرواية أم خطأ الكاتب نفسه؟ كذلك يوجد خطأ آخر، تمثل في الخلط بين اسمى، نورا ونوار، ولكن هذا الخطأ، ربما يكون من الأخطاء المطبعية. اللافت في تكنيك الرواية، أن الراوي أنشئ وهذا بعد هام سواء على مستوى التقنية أو الرؤية.

هناك اشكالياتان، يجدر بهى التوقف عندهما، أولا: فكرة الوطن، وهذه الفكرة صارت تطرح بشكل متزايد في أدبنا العربي، يكفي ذكر أسماء مثل، رؤوف مسعد، جبار ياسين، حسونة المصباحي وغيرهم، من أسباب بروز هذه الفكرة، الفقر والظلم والواقع المرير الذي يمر به الناس والكتاب، سيما في بلادنا، مما أدى الى هجرة الكتاب وغيرهم الى بلاد أخرى، أدى ذلك بدوره الى ازدواجية الانتماء وطرح فكرة الوطن (نوار سعد) قالت: ان «وطنك هو المكان الذي يحتويك» ص٧٨ وقالت ان (مايا زوكوف)، قد استطاع أن يخلق لنا واقعا جميلا في بلادنا، لقد شيد المرسوم والمغارات وزرع الأشجار وجلب الحيوانات والبشر أيضا، بشر من جنسيات عدة، عرب، أوروبيون، آسيويون، أفارقة، صماليك ورجال دين متطرفون، رجال مسالمون ومساحون، شحاذون ومحسنون، مثقفات، داعرات، مشاهير وأنبياء كذبة، الجميع في ساحة بيت (مايا زوكوف) لقد استطاع وكذا الغرب، أن يزرع في (نوار سعد) وباقي الأصدقاء، الاحساس بالموطنة، فالإنسان وفق

رؤية مايا، يستطيع أن يخلق طرفه الموضوعي، ويقليل من البحث يمكن أن يجد في بلاده ما يسعى إليه. من المفارقات، أن مايا زوكوف نفسه، لم يقدر على العيش في بلاده؛ تبدو المسألة ملتصقة، مع ذلك لا بد من البحث داخل وطنك وخارج وطنك، والتواصل مع الآخرين، ربما تضيق المسافات، وتصبح المسألة عالمية، والفرحة لها طابع عام وممتد والحب أسطورة، كما تمتنت (نوار سعد).

ثانياً، فكرة الخلاص، من اول صفحة حتى آخر صفحة، نجد فكرة الخلاص تزرق معظم الشخوص، لقد اعتقد (المختار) أن خلاصه، يمكن أن يكون في العزلة والتأمل، وتصور (مايا زوكوف) أن الخلاص بالنف والتسامح والوطن البديل. على فكرة (المفتان) (مايا زوكوف)، كوجهي العملة، في اختصار المكان واختصار طرق الخلاص، (المحارب وبيت مايا زوكوف) بين الغابة ووسط الطبيعة والإيمان بالنفن والمعرفة، لقد كان (مايا زوكوف) يكرر «إن المختار يشبهني كثيراً ولحد ما نصفي الآخر» ص ٥٨ كذلك اعتقدت (نوار سعد) أن خلاصها بالجنس، وسار كل من حافظ وأدم وسارة حسن في طريق الفضال السياسي، وحاول (أمين محمد أحمد) أن يموت حياً في (نوار سعد)، لقد تشابهت واختلقت دروب الخلاص، لكن يلوح أن لا خلاص سوى بالاشتياء مع الحياة ذاتها، فالحياة تبدو سلسلة مستمرة من البدايات.

### أعمال طارق الطيب

طارق الطيب، سوداني، ولد لأبوين سودانيين ونشأ ودرس وعاش ربع قرن في القاهرة قبل أن يسافر إلى أوروبا. إذن هو سوداني النسب، مصري النشأة والتكوين، الطيب، له ستة أعمال، بينهم مسرحية بعنوان «الأسانسير» كتبها بالعامية المصرية. مع ذلك فالشريان السوداني، ينبض داخل الكاتب وأعماله، روايته الأولى «مدن بلا نخل» تحكي عن «حمزة» الذي ترك قريته السودانية «ود النار»، وانتقل إلى عدة مدن من أجل حياة أفضل.

لذا فكونه مصرياً سودانياً، فإن ذلك بلاشك يعطيه حساسية خاصة، ويفتح له آفاقاً واسعة للإبداع، كما قال الكاتب الكبير، الطيب صالح، في تقديمه لمجموعة «الجمال لا يقف خلف إشارة حمراء»، يمكننا الآن الدخول إلى عالم طارق الطيب، ولعل سمة الحنين من السمات التي تغلف أغلب أعماله، الحنين لبشر وأماكن وحكايات، تسريت في الأعماق منذ الطفولة وفترات التكوين الأولى، تجلى ذلك الحنين بدرجات

متفاوتة، وصل ذروته في مجموعتيه القصصيتين، «الجمال لا يقف خلف إشارة حمراء»، و«اذكروا محاسن»، هناك شخصيات وأماكن ذكرت أكثر من مرة بتنوعات متعددة، شخصيات، «عم اسماعين اللبان»، «أم علي»، «عبدالمالك»، الأب، الأم، الأخوة والأقارب والأصدقاء، وأماكن ومفردات بعينها، الشارع والحارة والبيت والمدرسة والترعة والمقابر القديمة، والنخلة وشجرة اللبمون وقضبان القطار، «ما زالت أذكر هذه النخلة وهذا المكان» ص ١١٦ (قصة)، يجب أن يغادرونا، م، الجمال لا يقف خلف إشارة حمراء، الحنين لبشر وأماكن ومفردات شديدة الخصوصية، يجعلنا نتوقف عند دور الذاكرة في أعمال، طارق الطيب، «ما سهل أن نعود بالذاكرة إلى سنين مضت، وما أصعب أن نتخلل من حباتها دون حنين ممزوج بالأسى. أجهد نفسي في طرد ذكرياتي من عقلي وأتشتت بها في أن. هويتي ضاعت، حائراً أقف في منتصف الطريق بل في نهاية الطريق، أحمل رأساً مخضياً بالذكريات» ص ٦٣، (قصة)، طفر فوق الذكريات، م، الجمال لا يقف...، يمكن الاستشهاد بأكثر من فقرة، تدشن دور الذاكرة، مجموعة «اذكروا محاسن»، يحكي فيها الراوي عن رغبته في البوح والخلاص عن طريق استرجاع الحكايات، فهو لن يبرح أن يموت بغير حكاية، «حكاية لن تؤذي أحداً» ص ١١، حتى في كتابه «حقيبة مملوءة بحمام وهديل» - مع أن هذا الكتاب ينتمي لمرحلة جديدة - نجد عبارات عن الذاكرة التي تحمل لنا الماضي وتظهر لنا المصائب أخف ص ٣٣، لاشك أن الذاكرة لعبت دوراً كبيراً عند معظم الكتاب، سيما الذين تركوا بلادهم وهاجروا، لأسباب شتى، الذاكرة كانت في كتاباتهم، - وإن أقول بديلاً عن- البيت والوطن. فالذاكرة، ذاكرة الكتابة وتحديدًا، تعني حماية البيت الأول والمكان من خطر النلاشي والنسيان. تعني أيضاً، القبض على كل كلمة وجملته وحكاية حدثت في الوطن، تبدو الذاكرة في تلك الحالة، كأنها حفر مستمر لاستخراج ما هو غائب وجعله حاضراً باستمرار، الذاكرة وفق هذا التصور، تعني الهوية. إضافة إلى ما ذكرنا يمكننا رصد سمات أخرى في أعمال الكاتب.

١- يقول الراوي في روايته «مدن بلا نخل»، «إن له مع المقابر ألفه وجها» ص ١٨، كما أنه يشعر بارتياح عميق لاكتشافه أشياء ثابتة لا تتغير في الكون، كما أنه يشعر بالتشتت والغربة عندما تجري الأرض تحت قدميه، هذا الحب للمقابر وذلك الشعور المرعب باكتشاف أشياء ثابتة لا تتغير في الكون، في بعد من أبعاده وكما ذكرنا سابقاً، يعود للرغبة في الحفاظ

على المكان الأول، وفي بعد ثان، محاولة لعمل توازن داخل الإنسان، كي يحمي نفسه من المتغيرات السريعة ومحو الهوية الذي يمكن أن يحدث: بسبب الجري خلف الجديد أو بسبب التراكبات الثقافية المختلفة عن الثقافة الأم

٢- في أعمال الكاتب، إدانة واضحة للعنصرية والتعالي الأوروبي. بداية من «مدن بلا نخيل» يحكي الراوي عن «أنهم» الذي يعمل في أحد أسواق الخضار والفواكه في باريس ولا تقابله «مشكلات سوى مشكلات الأجانب والمضطهدين في كل بقاع الأرض» ص ٦٢. وفي مجموعة «الجمال لا يقف خلف إشارة حمراء» فيها أكثر من قصة أظهرت عنصرية البعض، قصة «في انتظار سارة» أحد شخوصها. نادل مقهى، يكره وجود الأجانب ليس في المقهى فقط بل في كل البلد. وقصة «يجب أن يغادرونا» بها رجل أعشى يقول، أن الأجانب هم السبب في المشاكل العديدة. كذلك قصة «مجنونة» عندما ينسى الراوي نفسه ويتمتع ببعض كلمات، خرجت منه دون أن يدري وهو تحت ضغط نفسي شديد، نجد أحدهم يقول له، «عد الى بلدك واشتم هناك كما تريد» ص ١٤٤، ربما خلاصة المشكلة، فالتأثر «حكيم» وهي شخصية الأم التي لا تعرف القراءة والكتابة في مسرحية «الأسانسير» «يشغلوننا عندنا ويأخذوا أحسن المرتبات ولولنا يشغلوننا عندهم مرمطونات» ص ٢٨. بالطبع هناك أبعاد وملاحم أخرى لهذه المشكلة، لكن ليس هذا المقال مجالاً لعرضها

٣- توجد قصص، عبارة عن لحظات إنسانية خالصة تذكرنا بالأبعاد الإنسانية في قصص، محمود الهادي ويوسف ادريس وعبدالحكيم قاسم، قصص مثل «مساومة» (م)، «الجمال لا يقف..» هذه القصة جيدة شكلاً وعمقاً، شكلاً أو تكتيكاً، لأن الكاتب قبل أن يدخل بنا الى عالم الحدث الرئيسي، قدم لنا توطئة للمساومة الكبيرة التي ستحدث. هذه التوطئة تمثلت في الطفل الغني الذي يقدم الشيكولاتة لطفل أفقر منه، مقابل أن ينقل منه بعض الواجبات المدرسية، ثم يصف الراوي، المساومة الأكبر، والتي تمت بين البائع، شجي الصوت، الذي يبدو عليه المرح والنشاط، وبين امرأة جميلة. في تصويري أن سرد أحداث القصة والبدائية والنهاية لن يقنني عن قراءة القصة. لكن تجدر الإشارة الى مهارة الكاتب وقدرته في القبض على لحظات عميقة في حياة البشر. يضاف الى هذا الاتجاه، قصة «عم اسماعين اللبان» (م)، انذكروا محاسن» وقصة «أم علي» و«يا عسس العقارب يا حصيرة» نفس المجموعة. قصة «أم علي»، عن امرأة، تحمل ابنها الكبير للقييد

على ظهرها بعد الظهر، وفي الصباح تحمل الماء الى البيوت. قصة «يا عسس العقارب يا حصيرة»، عن الطفل «نور»، الذي أصيب بالفرغينيا وبتروا ذراعه، هذه القصص وغيرها. رحلة للاسماك بالمشاعر الدفينة الحزينة والنبيلة، في حياة الانسان.

٤- بين ثنائية القصص، حس فنتازي ساخر، مثلاً، «الجمال الذي حين وصل الى الخيمة ضحك م (الجمال لا يقف...)» و«الجمال الذي يهيم في أذن مهرة» قصة «مداخل لخروج» م (انذكروا محاسن)، او امرأة جميلة يرضع من ثديها ضبع، كما في (حقيقية ملوثة بحمام وهديل» الكتابة بلا فنتازيا، تصبح وصفاً ملأ، الحسن الفنتازي قريب ومرتبض بالنفس. أي فعل عادي يقوم به الانسان، كندخين سيجارة، أو ملاحم الفرح أو الحزن على وجه انسان وغيرها من الأفعال اليومية، يستطيع الكاتب ان يحولها بفعل الحس الفنتازي، الى لقطات فنتازيا جميلة بها غموض، يخلق لكن لا يعتمد. لقد قال الكاتب، إن كتابه (تخلصات الطيب)، سيكون مليئاً بمجموعة من الحيوانات التي تتكلم وتتحرك، الهدد، الضبع، الديك، الثور، ابن أوى، عناوين الكتاب أغلبها أسماء طيور وحيوانات. نغلة من نقلات الكاتب كي، يشعر القارئ انه في عالم غير واقعي ومفاجآت في نفس الوقت برؤية لا يتوقعها.

٥- عند قراءتي قصة، «جسد يذوب في عطر وألوان وفانوس» (م)، انذكروا محاسن)، شعرت انها تهليل للجسد وأفراحه واسراره ولذائذه. السرد والوصف في هذه القصة، تم ببطء مضطرب يمتد في الحكيم. وكأنما الراوي، سعى لتطويل وتعديد اللحظة، لا يريد بلوغ الذروة بسرعة، لحظة الذلة لا تتجاوز ثواني، لذا مدت واستطالت أثناء الكتابة، كي نصل ربما، الى اكتشاف جديد. هذه القصة، دعيتني لاسترجاع المشاهد والعلاقات الجسدية، في رواية «مدن بلا نخيل»، نجد «حمزة» وقد أحب «حياة» زوجة التاجر الذي يعمل عنده. العلاقة الجنسية بينهما جعلها تحمل بطفل. زوجها العقيم اعتقد أن الطفل لطفله، كذلك أحب «مهدي» «مريم» زوجة أخيه، في قصة «رب البنات» (م)، «الجمال لا يقف...» وقصة «شبابان» (م)، انذكروا محاسن)، ارتبط الجنس فيها بالشذوذ، ثم قصة «في أن» نفس المجموعة، حكى الراوي وهو طفل، عن خاله الذي كان يبيت عندهم ليلة مع زوجته، فتصرخ ويسمع منها اصواتاً غريبة طوال الليل، «بينما أمه تؤنّب أخاها في صوت مبحوح غاضب على طيشه وفيضاض صبره» ص ٦٢. هذه المشاهد والعلاقات الجنسية، على قلتها، لكن تبدو عنيفة

فنتأزياً، إضافة لذلك، أرى إنه مغرم بالوصف المسهب والخصايل الصغيرة، الوصف عنده يرتبط بالسابق واللاحق، لكن في نسج الكتابات تفاصيل صغيرة، يقف عندها، يدفعنا، كي نقف ونتأمل مشهداً أو تفصيلاً بعينها، قصة «القطار» (م، الجمل لا يقف...)، يحكي فيها الراوي عن الطفل الذي يشعر بالإنفاس وهو تحت القطار الواقف. كذلك وصف شجرة الليمون والعلاقة بين اللون الأصفر والأخضر في قصة «اذكروا محاسن» من المجموعة التي بنفس العنوان. يمكن أيضاً أن نتكلم عن الإيقاع في القصص، يوجد إيقاع شبه موسيقي، ناتج عن اللعب بالكلمات وتوزيعها بشكل أحمه وأشكال مختلفة، قصة «القطار»، و«كلمات عماية» (م، الجمل لا يقف...) وقصة «العراقة تقول» و«جسد يذوب» (م، اذكروا محاسن)، الإيقاع الذي بداخل هذه القصص، يقرب من إيقاع وصوت الطبول البعيد في الغابات الأفريقية.

قبل أن أنهي وقتي من هذه المرحلة من أعمال الكاتب، أحب أن أشير إلى ثلاث شخصيات، الأولى، شخصية «حمزة» في رواية «مدن بلا نخل»، شخصية متحركة، بداخلها هموم وأحزان وتمثل في أن، قطعاً كبيراً، يسعى لحياة أفضل. الثانية، شخصية «جاء الله» في قصة، «رب البنات» (م، الجمل لا يقف...)، شخصية ثابتة نمطية، لا تتطور، ولا تحب الخروج على العادات والتقاليد القديمة الموروثة، الثالثة، شخصية «خليل الناس الشيروني» (م، اذكروا محاسن) شخصية توحى بالخروج على السائد وكسر المألوف، تسعى للجمال والمعرفة، على طريقتها الخاصة، النماذج الثلاثة، بمثابة الجسر الذي يربط بين مرحلة قديمة ومرحلة جديدة.

#### المصادر:

- ١ - أنهار البنت ميكايا، رواية، إبراهيم اسحق إبراهيم، مركز الدراسات السودانية، القاهرة ٢٠٠٢
- ٢ - القصة الحديثة في السودان د مختار عجوبة، مركز الدراسات السودانية بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٢.
- ٣ - عندما يهتز جبل البركل، قصص، مركز الدراسات السودانية.
- ٤ - صالح الجبل، رواية، عندما يهتز جبل البركل، قصص، مركز الدراسات السودانية
- ٥ - الطواحين، رواية، عبدالعزيز بركة ساكن، مكتبة الشريف للطباعة والمطبوعات، السودان، ٢٠٠١
- ٦ - مدن بلا نخل، رواية، طارق الطوب، الحضارة للنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤
- ٧ - الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء، قصص الحضارة للنشر، القاهرة ١٩٩٣
- ٨ - الأسانسير، مسرحية، السلام للطباعة، القاهرة ١٩٩٢
- ٩ - اذكروا محاسن، قصص، مشرقيات، القاهرة، ١٩٩٨
- ١٠ - حقبة ملوثة بحمام وهديل، دار سليليه للنشر، فيينا ١٩٩٩

وخارجة عن المألوف ولا يستطيع أصحابها السيطرة على غرائزهم، جائز، لأنهم سعوا بوعي أو من دون وعي، لتجاهل العالم المحيط بهم.

٦- نهايات القصص لا تحمل توقعات الراوي والقارئ معا، فالقارئ عندما يقرأ يتوقع عدة أشياء، لكن الكاتب قد اختار عدة نهايات يصعب على القارئ توقعها أو تخيلها، مع دخول هذه النهايات في السياق الطبيعي والمناسب مع القصة، حدثت هذه النهايات غير المتوقعة في قصص، «الفريسة»، «الجثة»، «في انتظار سارة» وغيرها.

٧- بعض القصص فيها توظيف للحكايات والأساطير القديمة، كما في «عين في عيون العين» و«مداخل لخروج» من (م، اذكروا محاسن)، كذلك في كتاب (حقبة ملوثة بحمام وهديل)، الاسطورة والحكاية الخرافية وظلت غالباً، من أجل، كسر حدة السرد واختراق الحكى وجعله أكثر تشويقاً ومتعة.

الآن لتتوقف بعض الوقت عند اللغة والتكنيك، لقد كتب طارق الطوب، مسرحية «الأسانسير»، بالعامية، وقدم لها بكلمة قصيرة عن علاقته مع العامية والفصحى، ورأى أن العامية وهي لهجة اللسان الأولى منذ المولد، لا يمكن نزاعها بسهولة، كما أنه يعتقد أن هناك أحاديث تكون العامية فيها أعم والفصحى فيها أفصح، وتمنى في ختام تقديمه للمسرحية، أن تكون، «وصلتي هذه في محلها، وصلة بين العامية والفصحى، على أن تكون التفرقة بينهما عن احترام لكلهما لا عن كراهية واحدة للأخرى، وعلى ألا يصير مستقبلاً كاتب العامية عدواً للفصحى وللغة الأم»، ص١١، يمكن القول، إن لغة، الطوب، سواء الفصحى أو العامية، بمثابة أداة هامة في مشروعه من أجل الوجود والمعرفة، وإذا أردنا التدقيق، نقول مع آخرين، إن لغته، فيها من الغنائية قدر ومن الشفافية قدر ثان ومن الألفاظ والراوغة قدر ثالث، لغة تملك القدرة على التعبير، عن تلك المنطقة الغامضة أو المضطربة لدى كل إنسان، حيث تختلط الأحزان بالأشواق والرغبات الدفينة بالخواف، خلاصة القول، لغة، تفتتق وتتدفق كالحياة ذاتها، بخصوص التكنيك، التكنيك عند الطوب، متنوع حسب الموضوع، تنوعت أساليب السرد والحكي وهو أمر طبيعي كما قال الطوب صالح في تقديمه لمجموعة (الجمل لا يقف...)، هناك الأسلوب المباشر في رواية الأحداث، وأحياناً يتبع أسلوباً متقطعاً متداخلاً أقرب إلى الأسلوب السينمائي، وأحياناً يتبع أسلوباً درامياً أقرب إلى المسرح وفي بعض أحيان يتبع أسلوباً سورئالياً، أو

# الترجمة الفلسفية إلى العربية ونحو فلسفة للترجمة

حسين الهنداوي \*

وأنشط مجالات الإبداع في فترات ازدهار سابقة لثقافتنا، إلا أننا نلاحظ غيابها النسبي في مرحلتها الراهنة. فثمة قطيعة بين تلك الفترات وفترتها المعاصرة تنتقلص تدريجياً بلا شك، بيد أنها لن تزول مما يعني أن الانطلاق فيها غير ممكن إلا على أساس تواصل مع المعطى الماضي (ولنقل ما قبل العثماني مؤقتاً)، إنما على أساس جديد يتصل بالضرورة بالمنجز العالمي والغربي خاصة ويتفاعل معه لأن الفلسفة كونية بالطبع وبالطبيعة. من هنا تأتي الأهمية الاستثنائية للترجمة الدقيقة لذلك المعطى العالمي الذي نأمل الاستفادة منه وللحاق به وربما تجاوزه. والحال أن الترجمات العربية للنصوص الفلسفية الغربية الكبرى مثلاً لا تزال ضعيفة بشكل مثير ورغم التلاقيات المتعاطفة بين الثقافات العالمية التي تحققت في العقود العشرة الماضية لأسباب عديدة معروفة في مقدمتها الثورة الكونية في مجال الاتصالات والمواصلات. والخطر من ذلك أن بعض المفاهيم الفلسفية الجوهرية السائدة تتضاد مع الأصل المترجم، مما يجعل التأسيس عليها خاطئاً منذ البدء مع كل ما يترتب على ذلك من أوهام ومغالطات.

## تناقضات الترجمة الفلسفية إلى العربية

فعلى سبيل المثال، قادني نزوة في مرة سابقة إلى تأمل مفهوم الذات لدى ديكارت، فوجدت نفسي أزعج أن عبارة «أنا أفكر إذن أنا موجود»، هذه الصياغة العربية المعتمدة

في الاهتمام الفلسفي المتخصص، وفي مرحلة متقدمة نسبياً من ممارسة البحث الدراسي أو الأكاديمي، التقليدي يشعر بعض المشتغلين بالضيق من قيود وحدود هذا البحث فتراودهم المفامرة على تخطيه نحو نمط جديد من الكامل ينزع تدريجياً وتلقائياً، إنما بقوة أكثر فاكثر وثوقاً، إلى التسامي التام والجذري على القواعد الأكاديمية ذاتها والميل إلى اغواء «الضياغ» في الهواء الطلق. وهي حالة أو مرحلة يشعر فيها المرء بأمان طوعي مع نفسه وحدها دون العالم الخارجي، إذ تبدو أشبه بالوقوف على ضفاف نهر عذب وفّر في آن، يفوّى لحظتها المتأمل تعلقاتها بإدارة ظهره للمرجوعات الأخرى، متماهياً مع بهجة فطرية تجعله خلاقاً بذاته، ولا أهمية عندئذ لصداقته هذا الإدراك أو وهميته.

هذا «الاغواء» يقود في الفلسفة إلى مرحلة متميزة في الكتابة هي «المحاولة». وهذه كانت بين أغني

\* باحث وأكاديمي من العراق يقيم في لندن

من قبل الجميع كما يبدو، مضطربة قطعاً وعقيمة، كترجمة لما يعرف بـ «الكوجيتو» الديكارتي.

فه (Sum Cogito Ergo) ، لا يمكن بأي حال من الأحوال ان تعني، بنظرنا المتواضع، مجرد «انا افكر اذن انا موجود» بل تعني، حرفياً، (افكر اذن أنا) او كما نقترح «افكر اذن ذات أنا».

لا ريب، اننا نكن تقديراً عظيماً للمترجم العربي الاول الذي أقدم على ترجمة «الكوجيتو»، لكن، لا ريب ايضاً، في انه خان ديكارت في مكان ما منها والا بريك، ما معنى هذا اللغو. «انا افكر اذن انا موجود». والحال، ان ديكارت نفسه عندما اشرف-او قام- على ترجمتها من اللاتينية، لغة الكتابة في اوروبا في عصره، الى الفرنسية، لغته، جعلها je suis pense donc je exist ولم يجعلها je pense donc je exist. عاش الرجل، نتخيل، حتى هذا القرن وعرف كيف اصبحت الكوجيتو في لغة الضاد، لقلته الأسى جزءاً.

لان مقايضة الكوجيتو بـ «انا افكر اذن انا موجود» يمثل طعنة بنجاح لروح الفلسفة الديكارتية، هذه الفلسفة التي لم يكن يشغلها شاغل الا البرهنة على ان الانسان، والانسان موجود بدهاء، هو، ولأنه يفكر، ذات حرة، قائمة بذاتها وسامية، أي البرهنة على «انني»-(وليس «انا» لأن الجملة الاسمية فضفاضة بحكم البنية)-عقل، ويصفتي عقلاً أحوز على يقين قاطع بامتلاكك- نعم امتلاكك- «انا» او «ذاتاً» ثبت وجودي ام لم يثبت، أي دون ادنى حاجة لي ان اعرف فيما اذا كنت موجوداً حسياً ام لا. ببساطة اخرى، ان الانسان موجود بالنسبة لديكارت، والحيوان موجود، والنبات موجود، والفكرة موجودة. فهذه يقاثر لا ينكرها الا مازح او معقود. لكن الانسان وحده الذي يتميز عن كافة «الموجودات»، وذلك لأنه وحده الذي يستطيع ان يتذهن. ولأنه كذلك فهو يمتلك بالضرورة ماهية مختلفة، اسماً واشرف، مقرونة بوجوده الحسي، ممثلة بـ «انا»، او «ذات»، يسلبها ان يغيبها او تأجيلها او ترميزها او جهلها. لا يعود الانسان انساناً، انما يصبح «شيئاً» آخر موجوداً وحسب.

وهنا ينبغي ان نوضح روح ودينامية الشك الديكارتية كمنهج. وعلى هذا الانجاز تحديداً استحققت الديكارتية مكانتها الريادية في تاريخ الفلسفة لتصبح، زمنياً، لحظة

فاصلة بين عصر وسيط محوره الحط من قيمة الذات الانسانية، كغربية وحقيقية وملموسة في وجودها الموضوعي، عصره رمزُه الأفخم فتاوى ابن تيمية وابن ميمون وابن الاكوييني ومحاكم تفتيش وأصوليات من كل الالوان، وبين عصر محوره اعلاء تلك القيمة وان نظرياً حتى هذه الساعة.

لنلق اذن هذه الـ «انا افكر اذن انا موجود» في البحر. فديكارت لم يشك لحظة في كونه موجوداً ويفكر. وكل ما اراد ان يثبت هو انه كموجود ويفكر كذات، لا تحتاج الى قوة اسمي، خارجها تمنحها سبب وجودها ثم تسحب منها متى تشاء. وعندما نقول هذا فاننا نضع امامنا الآن المادة الاولى من تأملات ديكارت الميتافيزيقية الثالثة حيث يقول لنا هذا الفيلسوف، الموجود قبل وائناء وبعد ان يفكر، انني، والترجمة على تمننا، «لو اعد الآن الى اغماض عيوني واغلاق مسامعي وتعطل كافة حواسي، ولو امسح من ذهني كل صور الاشياء الجسمية، او على الاقل لصعوبة ذلك، اعمالها كما لو كانت وهمية وباطلة، عندئذ سأجد نفسي مخاطباً ذاتي وحدها، متأملاً داخلتي، مزداداً معرفة وألفة بهما اكثر فاكثر».

ودون الدخول هنا في تلافيف الفلسفة الديكارتية حول الذات، نستطيع القول ان الانسان بالنسبة لها ليس مجرد عقل وضع بتصرفه وجود معين، انما هو وجود هي وعقل يمتلك ذاتاً. وهذه الذات تعرف نفسها مباشرة كموجودة حتى دون وساطة للحواس والانفعالات. وديكارت هنا يتجاوز المفاهيم الارسطية ويحطهمها. فلقد كان ارسطو يجب ان يقول ان الانسان حيوان عاقل وان النفس لا يمكن ان تعرف نفسها مباشرة، انما تتعرف عليها عبر الانكساعات فقط. العين ترى كل شيء لكنها لا تستطيع ان ترى نفسها الا عبر الانعكاس في المرآة. كذلك الروح لا تتعرف على نفسها الا عبر النتائج التي تولدها. كلام فارغ هذا سيقول ديكارت مساجلاً: ليست العين هي التي ترى نفسها في المرآة فهي لا ترى حتى المرآة، انما العقل-بذاته المستقلة- هو الذي يدرك وحده المرآة والعين ونفسه والوجود واللاوجود.

بلا شك ان صيغة «انا افكر اذن موجود» تحمل جزءاً جوهرياً من الحقيقة التي ينطلق منها الكوجيتو



الديكارتية. لكن هذا الجزء ليس الا نقطة انطلاق ولا فضل لديكارت فيه بشيء، لانه معروف قبله بزمن طويل. فمعدن طلائع التأسيس الفلسفي في سومر وبابل ومصر والاعتراف بسمو الذات الانسانية في وجودها الموضوعي يعبر عن نفسه بصيغة او بأخرى ان العجالة الشديدة هنا تحرمنا من الاستعانة بالنصوص السومرية والبابلية والمصرية المليئة بالأمثلة. لكننا نصادف دائما فيها هذا المفهوم الذي يؤكد خصوصية الوجود الانساني وسموه بفضل ملكة التذهن.

فصورة الآلهة في الفكرين العراقي والمصري القديمين هي بشكل او بأخر استنساخ لصورة الانسان، وإن كانت الضرورة تفرض على المفكر قلب الاولويات، وجعل الانسان مخلوقا على صورة الآلهة، من أجل صياغة منظومته لتفسير الوجود بكونيته الشاملة. ففي احد النصوص السومرية هكذا نستمع الى انشل هو يأمُر الآلهة بخلق الانسان:

«خذي حفنة من طين من فوق مياه الاعماق واجعلي الصناعات الآلهيين يعجنون الطين ويكتفونه ثم قومي انت بتكوين شكله واعضائه وسنعلق عليه صورة الآلهة على انه الانسان»

وهو نص لاشك في ان «العهد القديم» استلهمه عن قرب حين يقول في سفر التكوين (الأصحاح الاول ٢٦-٢٧-٢٨):

«قال الرب نعمل الانسان على صورتنا كشبهنا

فخلق الرب الانسان على صورته

على صورة الرب الانسان خلقه...»

وفكرة «الله يخلق صورته على الانسان» نجدها في العديد من النصوص البابلية والفينيقية، كما نجد لها موازيات في النصوص المصرية حث يقول احدها ان الانسان هو صورة لله «انطلقت من جسده». ولا يمكن ان ننقل هذه الفقرة دون الإشارة الى ان المتفلسف العراقي القديم لم يلبث ان طور هذا المبدأ بشكل ألمعي عندما قلب اتجاه التقامي بين الآلهة والانسان الملموس، كما في فكرة طبيعة جلجامش «الذي ثلثاه اله وثلثه الآخر بشر»، وكما لو ان الانسان صار ضجرا من قدريته ان آلهته هي التي تتكرم عليه بمنحه صورتها، تجده تطلع هو نفسه بنفسه

عبر مفامرة جلجامش الى ركوب سلم السماء توقا الى الارتقاء الى منزلة الآلهة. وهو ارتقاء فلسفي المضمون في الجوهر.

صفوة القول، وبدون الخوض في تفاصيل تطور معركة الذات، من سومر الى ديكارت، لانتزاع الاعتراف والمعرفة بها، نستطيع التيقن من ان مفهوم «انا افكر ان انا موجود» يجد أصوله في اقدم ازمئة التفلسف.

حتى فكرة «انا افكر ان انا ذات» يمكن ان نعثر عليها قبل ديكارت لا سيما لدى ابن سينا فيما هو معروف بنظرية «الرجل الطائر في الفراغ» حيث نجد ابن سينا في «الشفاء» وفي نصوص اخرى يقترح على الواحد منا: ان يتصور ذهنيا انه خلق دفعة واحدة وخلق كاملا لكنه حجب بصره عن مشاهدة الموجودات الخارجية وان يتوهم بانهم خلق يهوي في فراغ او خلاء حيث لا مقومة تحس بها وحيث اطرافه متباعدة فلا تلاق ولا تماس بينها ثم يتساءل: هل يثبت وجود ذاته؟ الجواب نعم لأن طرح السؤال عن ذاته يكفي لذاته اثبات انها موجودة وهذا عبر الفكر (السؤال) وليس عبر جسمانياتها. فالثبات عندئذ تكون «قد غفلت عن كل شيء الا عن ثبوت انيتها». اي لا حاجة له لأن يثبت لذاته بانه موجود جسميا كي يثبت بانه موجود كذات، فلا شرط لوجود الـ «انا» سوى ذاتها.

ولا شك بالنسبة لنا من ان كوجيتو ديكارت مدين بجوهره وروحه لابن سينا.

لن نذهب ابعد من ذلك لاثبات اضطرابية ترجمة الكوجيتو لديكارت الى العربية. ومع ذلك يظل غريبا ان نتباهى بهذه الترجمة لدل الآن. ربما نجد طواعية الف عذر للمترجم الاول الذي اقترحها، لكن لماذا الركود عليها وكل تاريخ الفلسفة الغربية اللاحق لديكارت يفرض نذبها؟ ونكتفي هنا ببعض اضاءات هيجل الذي يدفع الكوجيتو الديكارتية الى اقصى حدوده عندما يعطي اهمية مطلقة لفكرة ان اعرف انني موجود كـ «انا». فهذه الفكرة لا تعني بانني موجود كعقل وكذات انك ايضا كحر، أي كذات حرة. لأن الاقتصار على الاعتراف بي كعقل فقط، او كذات فقط، يعني انني بصفتي هذه مجرد «مشروع» غير محقق: «انا حر في ذاتي ولذاتي، ولست موجودا الا بقدر معرفتي

بوجودي كحر»

والأدهى ان صيغة «انا افكر اذن انا موجود»، يمكن ان تذهب في الاتجاه المضاد للبشارة التي اطلقها المفكر السومري والمصري في الازمنة القديمة وابن سينا وديكارط وهيجل في الازمنة المتأخرة، ولعل هذا ما يفسر قبول الايديولوجيا بها كجزء من افات البيت، بل واستخدامها في نفي الذات التي جهد ديكارط لعلانها واطلقها هيجل من كل اسر.

ان الاعتراف بي كموجود وحسب يعني بالضرورة ان علي واجبات وحسب، وانني رأس بين رؤوس الرعية وحسب، وهذا يسمح، وسمح اصلا لدموي باند لا يعرف ايضا بانه ذات ان يرسل نصف مليون انسان منا الى المحرقة، بل ووجد «فلاسفة» يطلفون بمعصيته و«انسانيته». اما عندما اعرف بانني موجود كذات فان فكرة الحقوق هي التي تحضر.

ان هذه الفكرة البسيطة ليست كذلك بالفعل، ان يؤكد تاريخ «الذات» ان الايديولوجيات هي عدوها الاول والاشرس، حيث عملت دائما على سحقها باسم «ذات» وهمية، تسمى القبيلة مرة او الامة او الشعب او الوطن او التاريخ او الانسانية مرة اخرى. وحتى داخل تاريخ الفلسفة تسلك بعض انبياء الايديولوجيا ليقولوا تقدم الذات وتجميعها وتهميشها وقتل شفافيتها ورحيقها.

### مفهوم واحد بمصطلحات شتى

الاغتراب والاستلاب والانسلاب هي أدلة على نموذج آخر من مشاكل الترجمة الفلسفية لدينا. فهذه مفردات جميلة ومتميزة ومموسقة، وتشي بجهد صامت ومضن في نحت كل منها، الا انها تكاد تنمأ في الذهن من جهة الدلالة، الى درجة تسمح بالاستفهام عن ضرورة وجودها ما دامت لا تثير في الثقافة العربية، سوى الارتباك. وقد لا نبالغ اذا قلنا ان تلك الدلالة ذاتها لا تبدو واضحة تماما بعد، حيث نجدها في غاية التشخت والتناقض احيانا مما جعلها عرضة للتوظيف الاعباطي لا في المجال الادبي او الفني حسب انما في المجال الفلسفي ايضا. ولعل امتداد توظيفها الى استعمالات مجانية غالبا من قبل النقاد ومعظم الصحفيين وغيرهم من الكتبة زاد على هذا الاضطراب اضطرابا لا سيما في المهجر حيث صارت هذه

المفردات توحي احيانا او ترتبط بالحنين الى الاوطان واحضان الامهات او بدوائر الاقامة والضمان الصحي او حتى بمنظر قوافل البدو لرحالة.

ونسجل من الآن ان البحث عن تحديدات دقيقة للحالات المتعددة التي يتلخصها ذلك المعنى العام يستوجب اضافة مفردة رابعة، نقترح ان تكون «الانغراب» لكن ماهو هذا المعنى العام؟

انه الـ (Alienation) (من الاصل اللاتيني Alienatio) ولنترجمها مؤقتا بـ «التغرب» (رغم بعض الاشكاليات المؤجلة). وهي حالة ذهنية يتحد فيها الشيء وضده في آن، وتعتبر عن «مفارقة - لامفارقة»، او «قطعية - لاقطعية»، بين الذاتي والموضوعي، او، بشكل ادق، بين الـ «انا» وبين جزء منها اصبح خارجيا او غريبا او مستقلا عنها (قطعية) من جهة واصبح ايضا في علاقة خصوصية او نفي او تضاد معها (لاقطعية) من جهة اخرى. وهذا الجزء «المفارق - اللامفارق» قد يأخذ في الـذهن هيئة وثن مادي او كينونة مجردة او معادلة محسوسة او انطباع غامض، وبالتالي فان العلاقة معه تظل دائما علاقة «تغرب» حيال آخر. الا ان ماهية العقلنة التي تصفيها على هذه العلاقة ليست دائما هي هي، انما تتراوح ما بين التوافق المطلق والنفور المطلق وبينهما التوافق النسبي والنفور النسبي.

وباختصار شديد سنحاول ان نبين ما هي الحثثيات الدالة على كل حالة من الحالات الاربعة وتميزها عن غيرها في اطار المعنى العام الذي ذكرناه اعلاه للـ«تغرب».

### الحالة الاولى (الاضطراب)؛

تبدو هذه الحالة كالشكل الايسط والاكثر شيوعا والاسر فهما بين اشكال التغرب الاخرى. ماهيته تنازل يقدم عليه الذاتي لصالح الموضوعي، عن جزء منه اراديا، في تموضع امامه في علاقة نفي خارجية وارادية بمعنى الحفاظ، نظريا في الاقل، على امكانية الغائها في لحظة او اخرى عبر العودة الواعية والارادية ايضا على ذلك التنازل. ويمكن تلمس هذا المفهوم عبر نماذج عديدة تتباين في مستويات التعقيد الا انها تظل جوهرية ضمن نفس الماهية.

النموذج الاول تعبر عنه مشاعر التغرب التي تربط الذاتي

مع الموضوعي الذي أصبح «آخر»، أي أصبح مستقلاً عن إرادته بعد أن كان جزءاً منها ولو خارجياً. ممثلاً مشاعرنا أمام وطن تعطيه كل مساحة قلبك وتراه يقفل أبوابه بوجهك، بيت تركت فيه كل ذكريات حياتك وتراه قد أصبح في عهدة غيرك، عشيقه فصلتك عنها ظروف قاهرة وتجدها مستغرقة في قبلة مع آخر.

النموذج الثاني تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين المتصوف كالحلاج كذاذ تطلع إلى الاتحاد بالمتعلق وبين جسده كموضوع، حيث لا القطيعة ممكنة ولا الارتياح مع الجسد «مقبرة الروح» يرتجى.

النموذج الثالث لاهوتي بحث تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين «يسوع ابن الله» كما في اللاهوت المسيحي، وبين جلاليه ومعذبيه الذين ذهبوا إلى حد صلبه بينما هو قادم من السماء لا شيء إلا لانقائهم والتضحية من أجلهم.

النموذج الرابع تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين الذات والموضوع مطروحة كضرورة نافية، كما هو الحال في مشاعر الملائكة حيال الأمر الإلهي بالسجود للإنسان آدم: «وإذا قال ربك أني جاعل في الأرض خليفة، قالوا اتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء» كما جاء في الآية القرآنية الكريمة. ويمكننا أن نتخيل مشاعر الملائكة في تلك اللحظة الحاسمة من سماع الأمر الإلهي. وحده إبليس يقلت من المشاعر هذه لأنه «أبى واستكبر» إلا أنه يقع بالمقابل في «تغرب» اشد مع الماهية الإلهية التي كان في علاقة طاعة مطلقة معها من قبل.

إننا نقرر أن نطلق على هذا النوع من التغرب الذي تتضمنه النماذج أعلاه اسم «الانغراب» لأنه فعل إرادي وخارجي كتنازل تقدم عليه الذات لضمان الحصول على مقابل يمتصه وهو ضرب من اعتراف ضروري للموضوع بالذات وأن سلباً.

## الحالة الثانية (الانغراب)

تبدو هذه الحالة على نقيض من السابقة من حيث أن علاقة التغرب إرادية واعية إلا أنها ليست نافية بل إيجابية جوهرياً. ففعل «التنازل» يأخذ هنا شكل ضرورة عقلانية خلقة وضامنة يعبر عنها مفهوم «المقد الاجتماعي» عند هوبز وروسو خاصة. وهذا الأخير

بالتحديد هو من أعلى هذا المفهوم استخدامه الدقيق والواسع أما ماهية مضمونه فيمكن تلمسه في حينيات الضرورة التي يقتضيها الانتقال من «حالة الطبيعة» إلى «حالة المجتمع» كما معروف. ففي مؤلفه «لوفياتان» يقترح هوبز لتحقيق هذا الانتقال، نمطا من العلاقة بين الفرد وبقية الأفراد تقوم على أساس خاص هو نوع من التعاقد طرحه كما يلي: «آتنازل» عن حقي الطبيعي بحكم نفسي بنفسي إلى شخص أو مجلس وأوكل له استعمال ذلك الحق نيابة عني شريطة أن «تتنازل» أنت أيضاً عن حقي الطبيعي للمائل وأنت توكله إلى نفس الشخص أو المجلس. وهكذا تصبح كل أفعال المجلس مشروعة باعتبارها «أفعالنا» ويصبح هذا الشخص أو المجلس، المنفع من هذه التنازلات المشتركة عن الحق الطبيعي «صاحب السيادة» أو «السلطان» الوحيد.

بالطبع لا يتحدث هوبز هنا مباشرة عن مشاعر تغرب أو معاناتها، بيد أنها تظل مطروحة ضمناً في هذا «التنازل» عن الحق الطبيعي الذي يملكه الإنسان في حكم نفسه بنفسه. ففي أعماق هذه المقايضة، مقايضة الحق الطبيعي والحرية الأصلية بالسلم المدني والحياة الاجتماعية العامة، هناك تضحية أكيدة بجزء من الإرادة الأولى التي هي جزء من الكيان البدني للفرد. وهذه التضحية تخلق بعد ذاتها علاقة تغرب بين الفرد، صائراً عضواً في المجتمع فأفاد الحرية الأولى والحق الطبيعي، وبين ذاته هو نفسه في حالتها البدنية. والمحنة لا تتوقف عند هذا الحد، إنما تتفاقم كلما أصبحت العودة على هذا القرار، قرار التنازل، لأغية أو مكلفة، وتتفاقم أكثر عندما يفرض الأمر إلى فشل تلك المقايضة، أي حصول انقلاب عليها من الطرف الآخر مادام ليس هناك ما يضمن عدم انقلاب السلطان أو صاحب السيادة على التزاماته المتضمنة في العقد المعقود.

روسو لا يغير من واقع المحنة هذه بجعله محور العقد الاجتماعي تنازلاً لا لشخص أو لمجلس، إنما لإرادة عامة معنوية أو نظرية محضة، هي سيادة القانون، أي سيادة إرادة الشراكة والاتحاد، «حيث كل واحد يتحد مع الكل ولا يتحد مع أي أحد بشكل خاص». أنه بلا شك تطور كبير فيما يخص نظرية التنظيم السياسي للمجتمع، إلا أن

مشاعر التغرب هي هي وكذلك العلاقة المتمخضة عنه بين الذاتي والموضوعي، نظرا لأن الحرية الأصلية تنقلب الى ضدها لتصبح طاعة، ولأن الحق الطبيعي جرى التنازل عنه تماما

اننا نحترم القوانين، نعجب بها، نشرب السم من اجلها كما فعل سقراط، لكننا لا يمكن ان نحبها ابدا سارقة حريتنا الأصلية والميتة القلب هذه. هذه بكلمة مشاعر الانغراب التي نعتيها هنا

### الحالة الثالثة (الاستلاب)

يمكن ان تعتبر هذه الحالة في تضاد مع الحالتين السابقتين من حيث ان علاقة «التغرب» بين الذات والموضوع ليست ارادية، بمعنى ان مصدرها ليست الارادة الذاتية انما ارادة خارجية يتوهمها الوعي الذي يعبر عن نفسه هنا كشعور بالمأساة لأن التنازل عن الحق الطبيعي والحرية الأصلية لا يقابله اعتراف ولو سلبي، كما في الحالة الاولى، ولا اعتراف يتضمنه العقد كما في الحالة الثانية

لنلمس هذا المفهوم بوضوح ينبغي الذهاب الى مايسميه هيجل ب «الوعي الشقي» الذي يحد تحقيقه الاعلى في مشاعر العبد ازاء السيد التي تستيطنها الذات عن نفسها ازاء موضوعها. وهذا الموضوع قد يبدو مجرد صورة او فكرة كالاتي او قوى الطبيعة او الشيطان او ارواح الاجداد او ماشابه. نفترض وجودها كقوة ذات تاريخ متموضعة خارج الافراد وكذلك العلاقة معها، فالطاعة تأخذ مكان الحرية هنا بلا أي مقابل والخوف من السيد هو الذي يهيمن فيه وبالتالي فان نفي الذات هو الغائبة العليا للوعي ذاته

في هذه الحالة من «التغرب» هناك ثلاثة عناصر متميزة تؤلف الصورة ويدركها الوعي، وهي أولا «السيد» الذي يأخذ ماهية قوة حرة بشكل مطلق ومفارقة غريبة مطروحة خارج الانسان الذي لا يعرف عنها شيئا سوى انها «الروح». وثانيا الانسان وهذا غير معترف بوجوده الا كعرض محض وسلبي بذاته، وهناك ثالثا الغائبة الكونية لهذا الوعي التي هي ليست الا الغاء اي حق طبيعي او حرية اصلية للذات الانسانية وتجريدها من اي قيمة باستثناء قيمتها كعبد.

الاستلاب انن هو هذه المشاعر اللاواعية والقدرية المتأنتية من تغربين اثنين ينتجها هذا «الوعي الشقي» معا وهما تغرب في العلاقة مع المطلق الذي لا يعترف للذات الا بالعبودية والخضوع ودائما دون مقابل سوى متعة العبودية والخضوع، وهناك التغرب في العلاقة مع «باقي البشر» اي مع كل ذات اخرى غير مشمولة او غير راغبة بتلك المتعة. ان فكرة الديانة اليهودية عن العلاقة مع يهوه، الرب، هي المثلى في الدلالة على هذا النوع من الوعي، حيث تجذ الذات فيه نفسها من جهة مغمورة بمشاعر عبودية مطلقة بمواجهة «الرب» نافية كل قيمة فيها كحرية وموضوعية وغير نائلة بالمقابل اي تعويض في حياته الفعلية او في حياة موعودة اخرى نظرا لان هذه الديانة لا تعد بشيء من هذا القبيل اذ لا حياة اخرى بعد هذه في نظرها. اما من الجهة الاخرى فانها ترى نفسها في تغرب مغلوق وتناقض مطلق مع باقي البشر بسبب مبدأ «الشعب المغفان» الذي جعله الوعي هذا «امتيان ولادة» كما لو انه هنا ايضا يدفع التغرب الى اقصى درجاته ويدفع المصادرة الى ابعد حدودها.

### الحالة الرابعة (الاستلاب)

هذه الحالة لا إرادية ايضا لأنها واعية، ماهيتها مصادرة من نوع آخر كليها، اذ لا تنفذها الذات انما تنتجها شروط الحياة الفعلية من مرحلة او اخرى من مراحل تطورها. وكما هو واضح فان هذا المفهوم يجد تعبيره الأعمق في التعريف الخاص الذي وضعه ماركس في مخطوطات ١٨٤٤. والتغرب هنا يخص نمط الانتاج الرأسمالي تحديدا. انه حالة الوعي او المشاعر التي تعكس جوهر العلاقة المتمخضة بين المنتج كذات ونتاج قوة عمله كموضوع.

فنتاج قوة عمله هذا هو ليس في الواقع سوى الرأسمال، لكن هذا سرعان ما يتحول هو ذاته الى قوة خارجية غاشمة وضاغطة على المنتج نفسه كما لو انها غريبة عليه ومستقلة عنه. وهذا الاستلاب يذهب ابعد فأبعد بموازاة تطور النظام الرأسمالي وتوطد اركان علاقاته الخاصة وقيمة الممييزة والاستغلال الاجتماعي الناتج عنه. فكلما توطد هذا النظام كلما زاد الاستغلال، وكلما اضطر المنتج الى بيع قوة عمله كلما تحول ناتج قوة

العمل هذه نفسها، الى وثن مضاد اكثر فاكثر تجريدا وهيمنة. هكذا، وتتوجها لهذه السيرة، فإن منتج السلعة سجد نفسه وقد تحول الى سلعة هو ايضا وكلما ازادت قدرته على انتاج السلع كلما تدنت قيمته واستلب كذات وكحر وكانسان بل حتى كمنتج ما دامت العلاقة التي تربطه مع منتجات قوة علمه تتحول الى محض تناقض ونفي. ولئن نكتفي بهذا القدر من التوضيح، ذلك لأن هذه الحالة الاخيرة من التغرب هي الاكثر شيوعا الآن وهناك كتابات كثيرة حولها لا يخلو بعضها من شتى انواع الخلط كما نزع في نهاية هذه المداخلة الموجزة جدا والتي لم تطعم في الواقع سوى اقتراح بعض الحدود داخل هذا الموضوع الاستثنائي التعقيد.

### نحو فلسفة للترجمة

وعود على بدء نقول، ان الترجمة هي الفعل الثقافي الأكثر تعرضا للظلم في الثقافات جميعا. بلا شك ان الاشادة بدورها وحاسميتها في النهوض الثقافي تجده في كل مكان، لكنها دائما اشادة انشائية فضفاضة، وأحيانا زائفة، تماما كذلك الذي يحظى به الجندي المجهول: الكل يعترف بدوره الاستثنائي في صنع الانتصارات والفوتوح والكل ينسأه كما لو كان مجرد شبح عندما تحين ساعة تقسيم الغنائم.

وكعادتها في حب الافراط، فان الثقافة العربية الراهنة تدفع الظلم الملحق بالترجمة والمترجم الى اقصى درجاته. فليس نادرا ان تجد الكثيرين منا ينظرون للترجمة باستصغار واستهانة كما لو كانت عملة مزورة، أو باهتة. كما ليس استثناء بيننا هؤلاء الذين يرون في المترجم مجرد كاتب متطفل يخفي خلف فعل الترجمة افتقاره للعبقرية وفشله كمبدع واجمالا فانه المنتج الثقافي الأكثر عرضة للنقد والتعنيف من لدن طبائحي الصحافة وانصاف الادباء والمترجمين على النقد في الجرائد والمجلات العربية الكثيرة التي - لحسن الحظ - لا تغري احدا بقراءتها، أو حيازتها عندما يمتلك كامل قواه العقلية والذوقية. هذا الظلم يتضاعف ويدهش عندما نكتشف بان تعريف الترجمة والمترجم هو من الغموض في اللغة العربية الى درجة يبدو معها عديم المعنى. «نقل النص من لغة الى اخرى» تقول بعض القواميس

المعجمية، اما احدها او يزعم هكذا، الذي يصدره الدكتور اللبناني خليل الجر منذ ١٩٧٢ بعنوان «المعجم العربي الحديث» (عن دار لا روس الفرنسية)، فقد كفا المؤمنين شر القتال مبكورا، ففي هذا المعجم الذي يضم ٢٥٠٠ كلمة معرفة، لم نجد، بعد البحث، اي اثر لكلمتي «الترجمة» و«المترجم»، كما لم نجد حتى فعل «ترجم» بين الافعال. وعندما بحثنا عن الفعل الثلاثي الاصل «رجم» فوجدناه يعني «التكلم بالظن»!

مأساة الترجمة كاملة اذن في ثقافتنا العربية الراهنة التي تتوهم أنها في ذروة النهضة، بينما لغتها لا تزال عاجزة عن النهوض بالمحمولات الفكرية واذا تركنا اللغة وبحفنا في ميدان الفكر والثقافة فإنها هنا أيضا لا نجد ما يغري بالنظر. فالدراسات الفكرية حول الترجمة من وإلى اللغة العربية معدومة، صغيرة كانت أم كبيرة، وباستثناء بعض الافكار العامة فاننا لا نجد مترجما كتب عن تجربته أو نظر حولها. ولا نظن اننا نبالغ اذا قلنا ان المترجم عندما لا يعرف ماهيته بالتحديد هل هو مبدع ام حرفي، او لا هذا ولا ذاك، ام بين هذا وذاك، كما لا يعرف ماله وما عليه. فلا اللغائية واضحة ولا المسؤولية محددة، ولا الحرية مقننة ولا المعايير التي يحكم لها موجودة. وحدها المزاجية الذاتية، في لحظة أو أخرى، هي التي تتحكم به. وتحكم كهذا يظل عشوائيا حتى اذا كان في ذروة النبذ كما هو الامر غالبا. وقد أدى هذا الحال الى تبديد جهود كبيرة وثمينة بلا معنى. فها نحن نجد، في الفلسفة مثلا، أن القسم الاعظم من النصوص الكبرى غير مترجم الى العربية، ومن جانب آخر فان الكثير من المؤلفات المترجمة تستحق بلا تردد ان توضع في متحف المهملات بما فيها الكثير من الرائج تجاريا او الموقع من قبل أسماء لامعة. وذلك اما لعشوائيتها او لنواقص جسيمة فيها او لاضطرابها وعدم وضوحها واحيانا تناقضها مع النص الاصيل.

علاوة على ذلك اننا لا نجد اليوم ميدانا مفتوحا لتقبل كتاب العرائض وتلاميذ اللغة الاجنبية كما هو الأمر في ميدان الترجمة، والحال ان فعل الترجمة هو من الافعال السامية والشاقة في كل ثقافة، أو هكذا يجب ان تكون. الشيء الذي يقودنا الى الاستنتاج ان ثمة خلا كبيرا في

ثقافتنا الراحنة ذاتها. إننا نرى في الواقع، أن نشأت وفضاضية فعالية الترجمة وشبه عمقها في الثقافة العربية الراحنة، يعكس بالضرورة حالة هذه الثقافة ذاتها وما يلعبها من تشتت وفضاضية وفقدان هدف وتبعية مقننة. فالترجمة التي تنبت في تربة ثقافية جذباء كئذه، لا بد أن تحمل خصائصها بشكل أو بآخر، ولا تشذ عن ذلك الاستثناء. وفي ثقافة استهلاكية انشائية يترو. -دولارية متطبعة على الكبت الذاتي لا يمكن أن تزدهر إلا ترجمة استهلاكية انشائية يترو. -دولارية متطبعة على الخمول هي الأخرى، فهذه النزعة البطلنية الاستهلاكية اضافة الى انعدام الحرية وطفان الذاتية المفرطة للمثقف العربي هي الاسباب المركزية التي جعلت الترجمة الصحفية سيدة الساحة لدينا، وليس -قطعا. الترجمة الفكرية.

ودخلوا في عمق الموضوع، نقول إن الترجمة، ومنذ أزمنة تفلت من الذاكرة، عرفت تضاربا في الاحكام حولها. فبسبب طبيعتها المزدوجة كعمل نصف تقني - نصف اداعي تراوحت التقييمات حولها بين رافض لإدخالها في صنف الابداع البحث وبين مؤيد، ولو بتردد، لهذا الإدخال. وبين هذا وذاك ظهر ثالث ينظر لها كأبداع في نقل الابداع، أو إبداع في ظل الابداع، أو ابداع شهقي أو ثانوي. هذا التضارب في تقييم الترجمة متولد في الاصل من خصوصيتها الجوهرية التي تميزها عن غيرها من ضروب الابداع الثقافي وتميز، بالتالي، المترجم عن نظرائه من منتجي الفعل الثقافي. ونقص بهذه الخصوصية تركب الترجمة داخليا من عنصرين متناقضين وكل منهما ضروري، يقفان في اساس وجودها وهما الخلق والمهنية.

الاول يفري المترجم بأن يكون حرا بشكل تام في رسم العلاقة بين حيوية الفكرة الاصلية وموضع الترجمة وبين حيوية اللغة التي تستقبله مترجما لها. فهذا الإغراء يذهب أحيانا الى درجة تخويل المترجم حق التصرف بالفكرة الاصل وباللغة المتقبلة حتى اذا اقتضى الامر تفجيرهما معا أو احديهما هيكليا على اساس أن المترجم هو، هنا، السيد المطلق في تأسيس صيغة العلاقة المذكورة وفرض السلوكية النموذجية الظاهرية على كل من الفكرة واللغة

المستقبلية دون المساس بروحيتها الاصلية. أما العنصر الثاني فيأخذ مسارا معكوسا بمعنى انه يفرض على المترجم ان يتحول الى عبد تابع لكل من الفكرة واللغة يخضع لجبرياتهما ويسهر على حماية ومراعاة خصوصيات واستعدادات كل منهما. وهكذا، فإذا افترضنا توفر الكفاءة التقنية، الذهنية واللغوية، لدى المترجم (لأن عدم توفرها يلغي عنه هذه الصفة) فإن درجة نجاحه في ايجاد الموازنة النموذجية بين لحظتي حريته وعبوديته حيال كل من الفكرة واللغة المستقبلية باعتمادهما طرفي فعل الترجمة، هي المعيار الوحيد الذي نميز بمقتضاه بين مترجم سيء وآخر جيد.

المترجم السيء هو عندئذ ذلك الذي ينحاز لاحدى اللحظتين على حساب الأخرى مهما كان هذا الانحياز ضئيلا، اي انه ذلك الذي لا يقلع ان يكون حرا مطلقا وعبدًا مطلقا في نفس الوقت لكل من طرفي العلاقة. أما المترجم الجيد فهو الذي يقلع بتحقيق ذلك. وهذا يستحق صفة المبدع بلا جدال برأينا. فكيف تبدو هاتان اللحظتان، اي الحرية والعبودية على التوالي؟ تبدو الحرية على الصعيد العملي البحث، خلال ثلاث سيرورات مختلفة يترتب على المترجم المبدع انجازها معا وانجاز كل منها حتى لحظتها الأخيرة وفق منهجية صارمة، لأن إهمال، أو اغفال، أو عدم اكمال اي منها يترك مضاعفاته السلبية على مجمل العملية الابداعية. وهذه السيرورات الثلاث تتسلسل متوالية كما يلي.

تحرير الفكرة من برائن لغتها الاصلية وتنقيتها من كل الشوائب التي ألحقتها أو قد ألحقتها بها تلك اللغة التي ينبغي ان تقذف كالعلبه الفارغة في لحظة الترجمة الابداعية وعدم الاحتفاظ من اللغة الاصلية وروحيتها الا بذلك الجزء الصغير الذي اختاره المبدع الاصلي كروحيته الاسلوبية. فيدون هذا التحرير للفكرة من برائن اللغة الاصلية تقع الفكرة المترجمة في سجن مزدوج. سجن اللغة الاصلية وسجن اللغة المستقبلية، لأن المترجم عندئذ يكون قد ترجم الفكرة وقيدوها في نفس الوقت. ولذلك تجد ان آتس الترجمات هي الحرفية القاموسية، سيدة الساحة في الثقافة العربية الراحنة، تليها في التعاسة تلك التي تزعم المحافظة على الأسلوب الاصيلي للنص في

في كل مكان وزمان، كما انها ليست متماثلة بالنسبة لجميع اللغات وجميع النصوص. فبموازاة كل تطور لغوي (زمني - حضاري) يتبثق تطور في فهم الفكرة الواحدة، أو تراجع احيانا حسب الحالة. فنحن لا نفهم فكرة لكاتب أو لمفكر عربي قديم كما كان يفهمها ابناء عصره لان اللغة تقدمت، وعندما ننقلها الى لغتنا الحديثة فاننا نفهمها بشكل مغاير الى هذا الحد او ذاك من مفهومها الاصلي. من جانب آخر ان الجبريات المذكورة تتضاءل الى درجة الصفر أو تقريبا، عند الترجمة من وإلى لغتين أو ثقافتين متماثلتين في الانتماء الحضاري في حين تزداد كما ونوعا عند الترجمة منها او اليها من وإلى اللغات الأخرى. فعلى سبيل المثال ان الصعوبة التي تواجه المترجم في نقل نص، اي نص، من الإيطالية الى الفرنسية او بالعكس، ومن العربية الى الفارسية او بالعكس ومن التركية الى البلغارية هي صعوبة شبه معدومة. هذا على صعيد اللغة، اما على صعيد الأفكار وموضوعات النصوص فيلاحظ ان جبرية النص الصحفي سهلة بما لا يقاس مقارنة مع جبرية النص الأدبي. وهذه الأخيرة سهلة بما لا يقاس مقارنة مع مثيلتها في النص الفلسفي. فجبرية النص الصحفي شكلية او معدومة، وجبرية النص الأدبي كبيرة جدا بلا شك الا انها خارجية اي أسلوبية وإنشائية عموما، في حين ان جبرية النص الفلسفي هي جبرية داخلية عميقة ووعرة رغم نغمتها او رفقتها الظاهرية. وهذا التمايز يتأتى من درجة استعانة كل صنف من الاصناف الثلاثة بالعقل البحث لإنتاج تعبيراته الخاصة به. فالنص الصحفي هو كلام خبري سردي سطحي لا يحتاج الى توظيف أية أدوات تعبير من انتاج العقل البحث. والنص الأدبي هو كلام تصويري إنشائي لا يستطيع انجاز غائته التعبيرية إلا عبر الاستعانة بتمثلات، زمنية أو مكانية أو زمنية - مكانية، هي من انتاج الذهن وليس العقل البحث. ولا يغير من هذا كونها ذات طابع معتمد - خارجيا وظاهريا فقط - على استعمال كثيف لعناصر توحى بانها من انتاج العقل البحث في حين انها مستمدة، فقط من تجريد الطبيعة ومنقولة للذهن عبر الحواس والمشاعر. اما النص الفلسفي فهو كلام مفهومي

صيغته المترجمة كما لو ان اللغات ذات اسرار وتواريخ واحدة. السيروورة الثانية، موازية، وتتمثل في تحرير اللغة المستقبلية من قوة العادة لديها، ورتاباتها الألفية أو التاريخية وذلك عبر استفزاز كل مفردة فيها للوقوف على قدميها حاملة قلبها بيدها لاستقبال الفكرة المترجمة. فالحالة اللغوية التي تستقبل النص المترجم ينبغي ان تكون حالة أكثر تمردا وشبابا من تلك التي يتقصصها النص المحلي. لهذا نجد، تاريخيا وفي كل الثقافات، ان الترجمة كانت عامل ثراء وتجديد، حاسما وأساسيا في لغات تلك الثقافات ومنها العربية طبعاً.

السيروورة الثالثة هي تلك التي يتم في خضوعها احلال الفكرة في الهيكل الجديد الذي تعرضه اللغة المستقبلية واحلال مفاهيم الأولى في مفردات الثانية. انها مسك الختام في فعل الترجمة كابداع. وهنا كما في العمليتين السابقتين فان دور المترجم هو دور القائد الشعبي المحرر اذا جاز القول. هذه السيروورات الثلاث تنتم في نفس اللحظة ربما لكن بشكل مستقل للواحدة منها عن الأخرى. وفي كل واحدة منها يمتلك المترجم مطلق الحرية في اتخاذ القرار وفي اصدار الاوامر والنواهي. والعجز او الفرد في كل منها من استخدام الحرية بشكل كامل ينعكس سلبا على النتيجة.

اذا انتقلنا الآن الى الجانب الآخر من فعل الترجمة، اي جانب لزومية عبودية المترجم لجبريات كل من الفكرة الأصلية واللغة المستقبلية، فاننا ندخل في الجانب الأكثر تقنية ومهنية. فالمترجم هنا كالحداد او النجار لا أكثر ولا أقل، مأخوذ بإنشاء بنية لفظية هي توليفة تتعايش فيها حيويتان متصارعتان: حيوية الفكرة وحيوية المفردات الجديدة، بنية يعتمد النجاح والفشل في ابداع فيها، جماليا ووظيفية، على الزاوية التي يتخذها المترجم في تموضعه كمبدع امام كل من الحيوييتين المذكورتين. فإظهار العبودية للفكرة أكثر من العبودية للغة ينتج فعلا يتغلب الوظيفي (المعنى) فيه على الجمالي (الهيكل). في حين ان العبودية الفائضة للغة على حساب العبودية للفكرة ينتج فعلا تطفئ فيه الهرطقة الانشائية على الفعل المنتج.

ان جبريات كل من الفكرة واللغة المستقبلية ليست واحدة

المنجزات تظل محدودة ولا تلبى الحاجة إلا جزئياً وجزئياً فقط، فمدلولات المفردات اللغوية تظل عاجزة عن الارتفاع إلى مستوى المدلولات الخاصة بالفكرة الفلسفية. وما يؤكد هذا الجانب أن الكثير جداً من جهد الفكر الفلسفي يذهب لحل هذه الاشكالية أو إزالة ذلك اللبس المترتبين أساساً من اضطرار الفكرة الفلسفية إلى الاستعانة باللغة.

- البعد الزمني: تعكس اللغة والمدلولات المباشرة لمفرداتها انتماء زمنياً ضرورياً يتضارب مع نزوع الفكرة الفلسفية للتقاني للسمو على الزمنية. الشيء الذي يقرب عنه تغير مستمر في المدلول نتيجة للتغيرات المستمرة في الدال (إخضاع مضمون الفكرة لتطور مضمون المفردة) مما يؤدي إلى إعطاء الفكرة الواحدة مضامين متباينة تبين الدلالات التي تأخذها المفردة المعبرة عنها في مختلف حلقات تاريخيتها.

- البعد المكاني: في هذا الجانب تتمثل أخطر الاضرار التي تلحق بالفكرة الفلسفية نتيجة استعانتها باللغة. وتتجسد هذه الاضرار في الهوية القومية التي تأخذها الفكرة رغماً عنها، نظراً لأن اللغة هي بالضرورة قومية الانتماء في حين أن الفكرة الفلسفية لا تستطيع أن تتخيل نفسها إلا كونية مطلقة في انتماها إلى الأمكاني. وقد ترتبت عن هذا الربط القسري، عبر اللغة، بين الفكرة والمكان تجزئة عرقية وجغرافية للفكرة الفلسفية تتناقض كلها مع طبيعتها الجوهرية، كما نجد ذلك في المخلوقات المشوهة التي تسمى بالمثالية الألمانية أو المادية الفرنسية أو ماشابه، التي ظهرت بموازاة ظهور الدولة القومية التي نجد تقليداً لها في مفهوم «العقل العربي» الفارغ المعنى. فالمعقل والمادية والمثالية وماشابه توجد أما كونية إنسانية مطلقة أولاً توجد. وحتى ننهي هذا المقال الذي بدأ يغري بالاطالة، نشير إلى أن هذه الضرائب الثلاث التي تدفعها الفكرة لمجرد علاقتها مع اللغة تصبح مضاعفة ومزمنة عند الترجمة وذلك بالتحديد لأن مبرر وجود اللغات هو الاختلاف الدلالي - الزمني - المكاني فيما بينها. والترجمة هي، في أحد وجوها، ميدان تتصادم فيه اللغات فيما بينها فتتجدد عبر التخلص من جلدها القديم واستعادة روح التمرد والمغامرة.

يعتمد في تحقيق غائته الخاصة على أدوات هي من انتاج العقل البحت حصراً وبشكل مستقل عن تأثيرات الذهن والحواس والمشاعر، فالفكرة الفلسفية تنزع بطبيعتها إلى تجنب الأدوات الخارجية التي توطنها الفكرة الصحفية والفكرة الأدبية. لأن الفكرة الفلسفية تبحث ليل نهار عن السمو على العناصر الزمانية والمكانية نظراً لأن هذه العناصر تعكر الفكر البحت. إنها هنا تشبه إلى حد كبير الفكرة في العلوم البحتة. إلا أنها تتجاوزها بالقدر الذي تظل فيه الفكرة العلمية، إلى هذا الحد الصغير أو ذاك، أسيرة الحواس المادية المباشرة وخاضعة لمؤثرات يتدخل بها مناخ المفكر أو نوعية الأجهزة أو جدارة المعدات مهما كان هذا التدخل جزئياً. الرياضيات تقلت نسبياً من هذه المؤثرات مقربة من الفلسفة ولذلك فهي تنبأى بإنها أكثر العلوم عظمة ورفعة، أي فلسفية.

الفكرة الفلسفية، استنتاجاً، لا تروح ولا تطمئن إلا لقوامها الداخلية وحيويتها الذاتية الخاصتين بها كفكرة وكعقل بحت. إلا أن هذه الحيوية وتلك القوى الذاتية تجعلها تأبى الانكفاء على ذاتها. فهي تمرور فيها، خالقة لديها توقاً هائلاً للبحث عن فضاءات أرحب وشמוש أشمل. إذ أن الفكرة الفلسفية شمولية كونية بطبيعتها. وهذا التوق للخروج من الانحباس الذاتي يضطرها إلى استعمال أداة خارجية واحدة، ليست من انتاج العقل البحت، هي اللغة. وهكذا فيفضل اللغة امتلاك الفكرة الفلسفية تاريخ فتوحات وتراكم حصيب وحضور كوني، فما هو الفن الذي تدفعه مقابل ذلك؟

هناك ثلاثة أصناف من الضرائب تتحملها الفكرة الفلسفية نتيجة استعمالها اللغة، تتمثل بما يلي:

- البعد الدلالي: أن حلول الفكرة الفلسفية في مجموعة من المفردات اللغوية يحبسها، بالضرورة في المحدودية الطبيعية للمدلولات المادية المباشرة لتلك المفردات. ولتخفيف وطأة هذا الحبس تضطر الفكرة الفلسفية إلى بذل جهود استثنائية تحث عبرها اللغة على التطور والصعود إلى مستوى الفكرة الفلسفية دلاليًا، فابتداع المصطلحات والمعاني المجازية والتأويلية وإضافة الذنوع التوضيحية هي من نتائج الجهود. لكن هذه



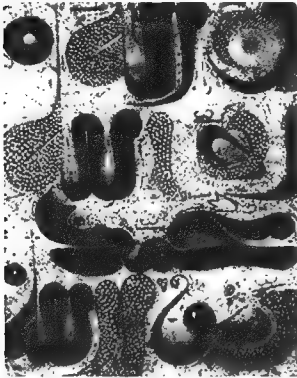


## عن تجريد الخط العربي والرمل والصحراء والبحث الجزئي عن الخلود

الهواري الغزالي \*

التماس مع الرمل في السرية المطلقة ، لحظة غياب مكشوفة،  
واشتعال الأصابع بالدفع الإستوائي، فراشات تطير من خصر  
الصحراء، لتوقظ في الأوقات الطويلة للأقاصي أنداء الخصوبة  
وحنينا إلى مخاض الخليفة وارتعاشات البداية المكسرة، كان أول  
ما في التكوين كثبانات من الكلام، من الماء ومن الصحراء، وكان  
أول ما في الصحراء بسيطة مترملة تتمتع بالفقدان، تنساب في  
توحشها المدهش لتتماهى بهدوء كامل مع ما يتدفق من جهة الريح  
والروح، تتوشح متغذلة بالتيه معزولة عن حميمية الخالق وعلاقته  
المصابقة للكائنات، كان الرمل أول عزلة، والنخلة أول من خسر  
رمان العشق وكانت الصحراء دائرة مغلقة خارجها تنمو الملابس  
ولا تنبت داخلها إلا أسرار الكلام ومواسم الحديث الخاص...

\* كاتب من الجزائر



#### المشرق الضائع

بالطبع؛ فالألوان المرحّلة من المشرق، هي الألوان التي اكتشفناها في المدارس القرآنية، حينما كنت في المغرب، لقد بقيت شهرا ونصف في أغرة الصيف الماضي، مما أتيت لي الفرصة لزيارة المكتبات القرآنية والتي وجدت بها جملة جدا، إن هناك اعتقادا روحيا نابعا من الألوان ذاتها، مثلما ينبع من الأرض، فلو تأملنا قليلا لوجدنا أن الألوان التي نعرفها إنما هي الألوان التي ولدت معنا من الطين، إنها ألوان الأرض، التراب والرمل، والنبل الذي به تنبت الأرض، كذلك به تنبت الألوان، فالنبت واحد والمنعوت متسع بين الجسد والروح، بين القرب واللون، وهو واحد أيضا ولكن باتفاق الانثنين. إن الثقافة المسيحية تحتوي على محصول مختلط من الألوان، أما المشرق فنجد ألوانه بسيطة تدعو إلى الإبداع، ألا ترون أن الألوان الشرقية مدعاة للأمل والكشف، لهذا رغب في السنة الماضية تحضير معرض فرنسي بالمغرب، وبالفعل، فقد ساعدني وجودي بالعمل على الثقافة البربرية، بالإطلاع المباشر على ما يحدث في الثقافة التوامية.

أتذكر في هذا المقام قول أحد الشعراء الفرنسيين بأن أثر الإنسان من رمل، هل تعتقدون ذلك؟ وما تخليقك؟ لطالما اعتبرت للرمل مرجعيتي الأساسية، ولهذا فإن الصحراء تفنتني، وإحساسي بها يفوق التصور، لقد تعرضت الإنسانية إلى

سلفيان غيرون غيتيران(ء)، إحدى الفنانة اللواتي استطعن أن يحرقن أصابع الصباح بوهج مضيء يخرج من رماد الكواكين البرتقالية، وأن يقبضن دون كلل ميزان الطبيعة، ويعدن إلى لحظة إبداعها أراجيح الوجود ونواميس العرفان، لم تقدر وهي تشاكر في مخطوطاتها ألوان البعد والعمق والقعدة إلا أن تضيف مقاليد الخوف إلى مجاميل الولادة، وأن تدفع بنا نحو الأسئلة التي تعربنا بعد أن نظرحها... كانت رحلاتها موجات تعبر مسافة أعمالها، وسفينة تترحل عبر موانئ الروح، حيث الجسد ليس سوى بحث عن الإنتماء إلى الأمكنة، والرغبة المحمومة في الخلاص...

سؤلها المبتدئ في كل مراحلها الفنية ينبع من رمزية المكان، حيث تعود بأصولها إلى عائلة إسبانية، تتفقد كينونتها من إطلالة المدن الإسبانية على نسيم الصحراء الذي يهب من المغرب عابرا ذلك الفجوة الأزرق من الماء، وذلك المتوسط في رحبة الهدوء من تجانس القارات، زياراتها المتكررة إلى البراري والمدن في إسبانيا لم تلهم نفسها إلا بالإصرار على العودة إلى نقطة اللقاء الأول بين زخرف الصحراء وأواني الشماليات. لهذا لم تجد نفسها إلا مهووسة بنسيم التخييل الساحلي وملقطة على أسرار المهبال المشرقي.

كان لغاؤها بها إحساسا ناعما بمنأيات النشأة المتجددة، حين افتتحت عرضها بشارع «بولفار دي بوت» بمدينة بوردو الفرنسية، فكان الحوار استدراجا مقعلا للخيلات نابعا من هذا الإحساس ومن هذا اللقاء، ومن هاته النشأة التي تتمتع بالسقوط في هاويتها الجميلة.

« الفنانة سيلفيان، هلا تحدثينا لماذا تميل أصابعك الفرنسية إلى استخدام ريشة مشرقية؟

لا أعرف، لكنني أعتقد أن المشرق كثافة إنما يخطوي على محصول رمزي ومتحرك أيضا عبر جميع المراحل الزمنية، ولهذا لا نستطيع تهميش ثقافة ديناميكية تمتد بأبعادها الدالية ومحتوياتها إلى الأعماق، لقد شئت عطلي الصيفية في إسبانيا وهناك حيث الألوان صافية، بدأ إدراكي الفني بمفهوم الصفاء والضوء، تجلت أغلب الألوان أمامي، فلا شيء يغيب حين تحضر بقوتها تلك الشمس المضيئة، لقد أحسست أن لهذه الألوان حمولاتها وجيناتها أيضا، وأنها ليست سوى رمزيات متنقلة من أماكن أخرى عن هذا العالم، لقد بدأت من وقتها أنقاس معها متعة المكان وصفاء النهارات الصيفية.

« هل نستطيع القول وفق هذا الإحساس إن استعمالك للألوان البنية والبرتقالية هي رمزيات العودة نحو

قمع غريب، يرجع هذا إلى توقعها داخل الأحادية والجمود، ومحاولة توقيف عقرب الساعة عن الحركة، فالمدينة أحد أكبر قلاع الإنسانية. يمكن أن تنتهي في أية لحظة بينما لا يمكن أن تفكر لحظة واحدة أن الصحراء ستنتهي، لأن كل ما فيها متحول، وأثارها متحول بالطبع. لذا فأصولنا من رمل متدفق على الدوام، عندما تتحول في القرى المغربية حيث الأرض تبدو ذات وجه محمر جداً، تدرك بكفاية تامة كيف تتحول القرى المنسية إلى غبار. وفي اندثارها تعود الأرض إلى الأرض، تنتهي إلى نفسها، إلى كينونتها الأولى، إنها دائماً تلك الأغنية التي تقدس الفصول، وتجدد الخروج من الأرض والعودة إليها.

•• هل تقصدين أن في الرَّمْل وألوانه خلوداً؟

ليس إلى درجة كبيرة، فمن الخطر أن تجازف بالبحث عن الخلود وحدك. لذا أكتفي بمحاولة أحس خلالها أنني أبني شيئاً يبقى. أعتقد أن لذلك علاقة بإيمان معين، ففي أي عمل فني أو موسيقي، هناك بعد روحي، لا أحد منا يستطيع أن ينفي الله حتى وهو يكتب ضده، فأني عمل يشع الغنان في خلقه، يحس في بدايته أنه يتقاد إلى أشياء معينة، أعتقد أنها مسألة إيمان ليس إلا. في أعمالي عموماً، أحس أنني أجمع شتات الأديان المتفرقة، عن الله بعده، ليس من الحق أن تتوزع في النصوص، فلماذا كان راضي مثلاً حين حاولت جمع الخطوط والألوان من مختلف الأديان والأماكن لا سيما المشرقية، إنني كفنانة ومؤمنة، أعتقد أن من مهماتي جمع شمل الإنسانية، فليس جيداً أن تعمل على التفرقة والتقسيم؛ لهذا أنا وافقة من حلول الرمل في كل مكان، إلا أن الألوان تتغير والطبيعة أيضاً. قد نسمي هذا خلوداً، ولكن خلوداً جزئياً أي غير مطلق.

•• يبدو أن مرجعياتك بالتحديد أساس أنثروبولوجي، فأعمالك نابغة من سلسلة من التأثيرات الفلسفية؟ لا أعتقد، فبيكاسو الذي كنت أظن أنه يؤثر عليّ، إنما هو الذي منحني الحرية والقدرة على الخروج من القيد، إن الرسام الحقيقي مثل إسفنجة تروتي ولكن لا تأخذ الأشكال، فالرسام قد يتأثر بالفلاسفة والأدباء، لكن لا ينبغي أن يتأثر بالرسامين، يجب أن نبحث عن الأشياء ونفشت عن مدلولاتها ومحولاتها خارج علاقات الرسامين، إنني أحس بامتلاك مرجعية طبيعية مرتبطة بالماء والصحراء.

•• إن ما تقوليته يعيد أنطولوجيا الخلق نحو الواجهة؛ لا يهمني العمل من خلال العناصر مثلما يهمني أن أشتغل على كل ما هو مرتبط بالأرض، فالخزف المكسور الذي يظهر في

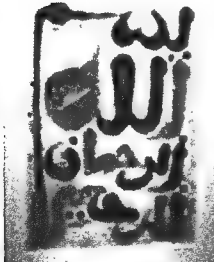
بعض اللوحات إنما هي محاولة لتأكيد المحمول الرمزي للأرض، وهو أمر يتعلق بأن ما يمكن إخراجه من الرمل هو ما يمكن خلقه أيضاً. إننا نأسطر أفعالنا عبر الرسم. نريد أن نلحقها بأسباب الوجود، فالألوان التي خلقها الله في الطبيعة، لا نستطيع إعادة خلقها إلا بالرسم. ويذكرني هذا الكلام بقصة خلاصتها أنني حاولت تخیل أشكال خزفية ثم طلبت من صديق لي أن يصنعها، ثم قمت بعد ذلك بكسرها، ورسمتها مكسرة، فالخلق الذي نعيد، نحن مجبورون عليه، فالأعمال التي أقدمها لأجدي فيها مجبورة على أن تكون مقصودة في نورها، إننا نفشت عن الأنوار، يا إلهي، كم هي خطيرة ومزعجة، حين نبدأ من النور راحلين تدريجياً نحو السواد، نبدأ من المعرفة والحكمة انتهاء إلى المجاهل والخوف، أليس ذلك دليل على أن اللون بداية خلق أيضاً؟ أعتقد ذلك.

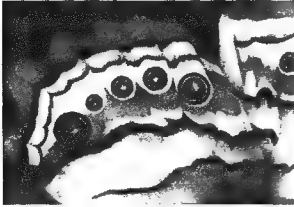
•• رمزية التفسير لا سيما إذا تعلق الأمر بالطين، أية دلالة تحتويها؟

إننا لا نخلد، لا نهقي، لا نستمر، إن وجودنا مرتبط بالرحيل، بعدم البقاء، إننا كلما كبرنا كلما ابتعدنا عن الاستقرار، لا شيء اسمه خلود، لهذا كثيراً ما نجد الهنود المحمر يتذكرون الأشياء كما هي، تتخلد إلى الأشياء بغيردها، إنهم يعرفون مآل البقاء، لهذا فالموت فلسفة تنطوي على الاستسلام للطبيعة، أما الحياة فهي مقاومة تستمد طاقتها من حيناً للتغيير.

•• إلى أي مدى يمكن أن يعبر حضور المادة في أعمالك التشكيلية المائلة نحو هندسة الأشكال عن سياق الغياب، الخلق وميتافيزيقيا الأشياء؟

إن عملي مع الأشكال الهندسية يتطلب القدرة على التعامل مع المادة، على خلاف ما كنت عليه مباشرة، فالיום تميل لوحاتي نحو انقسام متع مع أجزاء جمالية للطبيعة، حيث





إثباته بتجريد كفاية يعني أن للخط علاقة بمطلقه.  
أكيد، وربما أكثر من ذلك؛  
•• كيف؟

عندما كنت في المغرب، لفت انتباهي ذلك الوشم الذي ترزين به النساء معاصمهن وظهور أكفهن، وفي فرنسا كثيرا ما نصادف ونحن نمر زقاقا سفقا مزينا بالأرابيسك يبدو ناعما ودافئا، فالوشم وتزيين السقوف بالألوان والخطوط المشرقية يوحى بمطلق هذا النوع من الخط ولونه، ثم أجسني في أواخر أعماله أعود إلى نقطة البدء، إلى الحالة الأنطولوجية الأولى، إلى الأبعاد الجيومترية والبحث عن خلالها عن معنى الألوان ورمزيات المادة، فالفن الإسلامي لا يمثل الإنسان أو الشخص وحيثيات تفكيره وإنما يعبر عن ثقافة يرمتها، فالزليج ليس سوى جيومترى للثقافة العربية، فإذا جردناه من مكوناته قلن ببق إلا مهندسات ترسباته الجيومترية، هذه هي حقيقة الفن، أن ينتهي إلى مطلقه الرائع بتجريده، وثقافة لا تنتهي إلى هنا، ثقافة هشّة وهزيلة؛ لهذا إذا جردنا الكتابة من معاني الكلمات، فستبقى مجردة، وهذا هو المهم، والأهم أن تستمر على هذا النحو.

إن الكتابة العربية عجيبة وغرائبية، تتغذى من الممنوع وتنمو بهما المحضور في تربة الخوف والاندھاش، فالفتنازاي التي لطالما منعت في ممارسات الخطاب العام ولم تسمح بظهورها في الثقافة العربية، وجدت في الكتابة وفي طريقة تعاطي الخط في تزخرفاته مع أشكال مختلفة من الحروف والكلمات، فلدي إحساس أن الخط يحرك الأوصال المقيدة، وينسج في خفاء مذهل علاقات ما بين الخطابات المحظورة، الجنس، الدين، وحتى الثورة.

والحرف حياة، سيورة لا تنتهي، انقطاع عن الجمود وانخراط كلي في عملية ديناميكية خالصة، قد يعود في اعتقادي إلى تقاسم الزمن والطبيعة هذه الحياة؛ هذا التغير والتجدد والنماء، فطالما عبّرت الحروف كرموز عن أشلاء الطبيعة، كما نجد ذلك

أقطع من أجنة الفراشات، ومن السمك ومن الأفاعي ما يسمح بوجود لوحة لا تعكس كبراً مكسرة الصور وإنما تمنح بعداً آخر للحياة، إنه مهم جداً أن نخضع للتجارب الصغيرة، لأنها تضعك في خطر، ولا تجعلك كمتلقٍ أليٍّ للمعلومات، وإنما تصبح مجرباً بامتياز، فأنت حين تجرب، حتى وإن أخطأت، فأنت تتعلم، وتتعلم ما لا يجب أن تتعلمه، فما أقوم به إنما تجريب مستمر.

هناك خطر يرتادك وشك يراودك حين لا تشغل، فكما تخسر تلك العلاقة الإنسانية التي لم تجربها، كذلك تخسر تجاربك ومهموك وأحلامك كفتان، إن الجديد هو ما يدعونا نحو التجريب، فأنا أفضل عملاً جديداً بجميع خسارته وبكل ما فيه من إزعاج خارجي على أن أنجح في عمل وأبقى على ذلك منذ عدة سنوات، هذا لا يعني أنني أعتقد أن الخضوع للسلطة والمباشرة في رسم الحدود وتزيينها سيكون عملاً جميلاً، فأنت حينها تمنع الناس عن تصور أفاق خيالية عما ترسمه أنت وتنسجه، إنك تمارس ضلطا على الوعي الفني عموماً، فليس هكذا ننمو، أو نكبر، ثم إن الصناعات التي يتغفن فيها بعض الناس بدعوى أنها تنقضي إلى خلق الجديد لا أظن أنها تساهم في إغناء مسار العمل الحر والمستقل؛ لأن التجديد رغم حالته فهو قاصر، لا سيما التجديد السادي الذي يتسح لاحتراف هذا العالم.

•• ما مدى البعد الذي به تحظى لوحاتك بعد استلهاماتك الواضحة - والمقصودة حتماً - من النصوص المقدسة؟

إن ما أقوم به هو استعادة طبيعية للنصوص التي كتبت في الأصل، فأنا أعيد كتابتها، في سياق أننا لا نكتب إلا للأشياء المهمة، إن الكتابة امتياز إلهي وهي مذهلة، فموسى لما تلقى اللوحات إنما تلقاها مكتوبة من عند الله، والحرف جزء من هذه الممارسة الخطية، فالحرف روحاني وممتلك ميثاقيني فوق حدود الجسد الذي يسجنه، لذا أستعمل الحرف لا كجسد وإنما كمحتوى جمالي لوني لإيماني بأن اللون عمارة خالصة للضوء وأن الألوان لا تستطيع إفرازها إلا مجموعة من الأنوار، هاته التي تجسد ذلك العمق الروحاني للأشياء، وأستعمله داخل لوحاتي حيث أنلم شقائه من النصوص وأصنعه لا لينتهي نحو التفاهة والبهاء وإنما ليرفع حقيقة الإنسان نحو مستواها اللائق «هذا المطلق المجموع» واقتسامي الكتابية بجزءيها الجسدي والروحي ينتهي على امتداد أرضي ونزوع ترابي، فإلله حين خلقنا، ساهم في كتابتنا بماد الأرض، لهذا تستعمل الكتابة البشرية منطقها على الطين، المادة التي منها وجدنا.

•• إن ما تستخدمينه من الألوان في إلغاء الخط كوسيلة إلى

السياسيين والعسكريين، لهذا لم يشهد التاريخ - إلا في بعض الحالات الاستثنائية - موجة تدمير للأعمال الفنية ولا سيما الرسم، فالفنانيون حافظوا على الكتب وصانوها، والتنازيون لم يحرقوا أعمال بيكاسو الفنية في الحرب العالمية الثانية رغم أنهم ينفذونها، بل أخذوها وعزلوها عن الضوء، لأنهم كانوا على معرفة تامة بأنها ستصبح مهمة ذات يوم. ومعارضي التي أقعدها، أعتبرها بمثابة كتاب جامع لأعمال المرحلية، لا أعتقد أنني سأطبع كل هذه الكتب، لأنني أعتقد أن الكتاب الذي يجب أن يبقى قيد النسيان، هو الذي يجب أن يكون منطوقا على الحقائق الغريبة والتجارب المهمة، فالكتب التي جمعتها حول أعمال، أريدها أن تحيا على رفوف عالية جدا وفي مكتبة قديمة في قرية ضائعة ومنسية، ببساطة، إن الناس الفضوليين هم من ينفذوا الغبار عن كتب، فحبي مقرون بفصلهم وحبيهم للإطلاع. إن المعرض مفتوح كتجربة تستعرض مجمل أصالي، وهي تجربة لا يمكن أن نعيشها إلا بأن نقوم بمسحة بصرية كفيفة بأخذ خلاصة عامة، أما الكتاب فإنه يمنح ذلك الإحساس بالاشتراك مع العمل الثقافي ويتقاسم الهم الفني معا. هذا لا ينبغي ضرورة إقامة معرض فالعمل سيموت في ورشته ولا ينبغي أن أنزل عن الورشة قليلا ولا أنزل حبسه له، فالفن حياة، وهو في حاجة إلى أن تقدم له نبضة متواصلة الدقات تحافظ على استمراره.

• سيلفيان، نشرك على تقاسمك الحديث معنا على صدى معرضك الجميل.

و أنا أيضا.



• تعمل أستاذة للفن التشكيلي في المجمع الثقافي بمدينة بوسيف، من بين أعمالها التشكيلية والفنية، دراسات، فرائشات، أسماك، هندو، كالا غرافيا، مذكرات، مزخرفات القرآن، شاركت في عدة ملتقيات ومعارض وطنية ودولية، وحاصلة على شهادة الإعراف الدولي للفنون.

عند اليونان والفرانجة والسومريين، ولطالما اتخذت الحروف كرموز عرفية كما هو الحال لدى الشعوب الأمازونية، وكرموز فنية للتواصل لدى القبائل البدائية.

لقد التقيت بسيد مختص في طباعة الإنجيل، وقد قدم لي وثيقة مهمة حول تطور حرف الألف A في الخط اللاتيني، فقد انقلب بتدرج عبر مراحل طويلة إلى ما هو عليه الآن، فالخطوط تنمو مثلنا وتكبر وتعيش، والحروف أيضا، بل إنها أوسع منا على الإطلاق.

• هل يمكن أن تحدثنا عن تراكمات الخط الهندي في أعمالك؟

إن الهند بلد فيه جميع الأشياء، وحين تلج إليها، يتجلى المظهر الروحي بوضوح، فالمرأة المارة بشارع تذهب لقضاء حاجة وهي في أمر عاجل كما تبدو وإذا بها فجأة تقف لتعطي لصلبي أمام الوثن، فهذا وفاء خالص لا يجده في الغرب، فمباشرة بعدما يخرج الناس من أماكن الصلاة، ينسون كل شيء، فلا أعتقد أن الأمور تحل بهذه الطريقة، أذكر أنني ولجت مكانا للصلاة في معبد أرميتار، وهناك بدأت أرسم بعض الأشياء على كراسي، لكن الهنود تتأجأوا جميعا واجتمعوا حولي، إلا أنه من حسن حظي، قاذني حارس كان يحمل سلاحه وقال لي تعالي، وأخذني ولخص لي مكانا خلف سبر كان يتبعد حتى لا يتم إزعاجي، وارتحت بعدها، واندمشت فعلا لذلك.

إن ما أرسمه حقيقة أخذه من كتاب للصلاة الهندية، وأحس في هذا الرسم حميمية تشبه تماما حميمية الهنود وهم ينامون على الأرض، وهي نفسها التي يتقاسمها أبناء جنوب المغرب حيث ينام البعض إلى جانب الآخر بطريقة رائعة، وهناك يتقاسمون الفخز كذلك وهذا رائع، إنك حين تدخل مسجدا وقرى الناس نياما بينما هناك من يتلو بصوت خافت القرآن على إيقاع جميل ومرح، تقول كم هو الإنسان طيب، إن الهند زخرفة متلازمة من الأديان، ولهذا أحلم بزيارة مكة وبيت لحم على أمل الالتقاء بالبساطة والراحة.

• إن معرضك الأخير الذي على صدها نتحاور حاول أن يقدم مسارك الفني بخلاصة، هل تؤمنين كفنانة بأن إقامة معرض يضمن ممارسة مهمة وفعلية لجس النبض؟

إنني لا أعتقد أن بإمكان الناس جميعهم أن يحرقوا أعمالهم بعدما أبدعوها، فالفنان مهما كان، يقتدي بنفسه، يضيء عتبات الفراغ في دهايز إرادته، بمك القدرة الكافية على الرؤيا، لأنه حر، وحرية تمنحه قوة تفوق قوة الرجال

# AMERICAN BEAUTY



سيناريو

# الجمال الأمريكي

سيناريو: آلان بول

(تتمة العدد السابق)

مهسا لطفي\*

بودي حسناً. اعتبريني مجنوناً ولكن فلسفتي هي أن على الإنسان لكي يكون ناجحاً أن يظهر للآخرين صورة النجاح، وفي كل وقت.

يبتنس. ثم يفتح قائمة الطعام. تحمل كارولين قائمتها بشك مكيانكي ولكنها تواصل التحديق به مأهولة، تماماً كما يفعل مسيحي مؤمن يواجه المسيح لأول مرة.

خارجي. باحة المدرسة - بعد فترة من نفس اليوم. يقف ريكي بكاميرته الديجيتال يصور شيئاً على الأرض عند قدميه.

على الفيديو: طائر ميت مرمي على الأرض وقد بدأ يتحلل.



المخرج سام منديز قبالة الممثلان آنثي بيننج وكيفن سبيسي

داخلي مطعم - بعد فترة من نفس اليوم

تجلس كارولين على مائدة، مستغرقة في التفكير. هناك قائمتا طعام على المائدة. بعد لحظات ينضم إليها بودي كأمين ملك العقارات تصبح كارولين مجأة دافئة وممتنة.

بودي: كارولين.

كارولين: بودي.

يتبسم كارولين متأثرة بشدة كونه تذكر اسمها.

بودي: أنا أسف جداً إذ تركتك تنتظريني. لقد غادرت كريستي إلى نيويورك هذا الصباح، و... لنقل أن الأشياء كانت مضطربة جداً في المنزل.

كارولين: ماذا تفعل في نيويورك؟

بودي: إنها تتجول هناك. (بعيداً عن مرمي

نظر كارولين) نعم نحن قررنا الانفصال.

كارولين: بودي، أنا أسفة جداً

بودي (بمرارة): نعم. بالنسبة لها أنا أركز كل

وقتي على عملي. وكأنما القطع نحو النجاح

هو خطاً في شخصيتي. حسناً. لقد عرفت

حقاً كيف تستغل نوع الحياة التي وفرها لها

نجاحي أوه، واو.

(ثم يأخذ في الضحك)

آه، إن ما حصل أفضل كثيراً.

كارولين: عندما رأيتهما أنتمما الاثنان في

الحفلة الليلية الماضية، كنتمما تبدوان في غاية

السعادة.

\* مترجمة من لبنان

كارولين: أوه نعم! أنا أحب ذلك! أعطني مسمارك يا صاحب الملك

خارجي: شارع - بعد فترة من نفس اليوم  
سيارة ليستر التويوتا كامري تتجول في الشوارع. نسمع  
ليستر يخفي مع الأغنية المناسبة من المذياع «النساء  
الأمريكيات».

داخلي: تويوتا كامري - المشهد مستمر  
ليستر يقود السيارة ويدخن لفافة.  
ليستر: أيتها المرأة الأمريكية، ابتعدي عني ..  
أيتها المرأة الأمريكية، أماء. دعيني أكون ...  
لا تأتي وتهمي عند بابي ..  
لا أريد أن أرى وجهك ثانية ...

خارجي: محل السيد سمايلي - المشهد مستمر.  
يتابع ليستر غناء «السيدة الأمريكية» بينما تدخل سيارته  
الكامري إلى مواقف سيارات مطعم وجبات سريعة. يتجه  
ليستر نحو نافذة المطعم المجهزة بمكبر للصوت.

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): ابتسم فأنت في مطعم  
السيد سمايلي.  
يخفض ليستر صوت المسجل.  
ليستر: ماذا؟

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): هل تحب أن تجرب  
طعامنا الجديد من البهيش ولحم الفنزير المصنوع على  
الطريقة المكسيكية؟ إنه بدولار وتسع وعشرين سنتاً. وهذا  
السعر لوقت محدود فقط.

ليستر: أوه ... كلا .. ولكن شكراً.  
(يقرأ قائمة الطعام)

أريد قرصاً كبيراً من البهرجير ويطاطس مقليه من سمايلي  
وشراب البرتقال بالصودا.

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): أرجوك أن تتقدم  
بالسيارة نحو النافذة. شكراً.

يدفع السيارة نحو النافذة حيث تقف مراعاة تضع سماعة في  
أذنها.

فتاة الصندوق: ابتسم، فأنت في محل السيد سمايلي، حسابه  
أربعة دولارات وتسع وثمانون سنتاً من فضلك

يدفع لها ليستر. وفيما هي تناوله طعامه يلاحظ وجود إعلان  
في زاوية الشباك يقول: الآن نستلم الطلبات.

فتاة الصندوق: هل تريد مزيداً من المرق الخاص بمطعم

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة): ماذا تفعل؟  
على الفيديو: تتوجه الكاميرا إلى أعلى لنكتشف جين وأنجيلا  
يحملقان بنا.

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): كنت أصور هذا الطائر الميت  
أنجيلا. لماذا؟

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): لأنه جميل  
على الفيديو: أنجيلا تنظر إلى جين محاولة الإمساك عن  
الضحك.

أنجيلا: أعتقد أنك قد نسيت دواءك اليوم أيها الولد المعتوه.  
على الفيديو: تخرج من الكادر بينما توجه لقطة زووم نحو  
جين.

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): مرحباً يا جين.  
جين (غير مرتاحة): انظر، أريدك أن تتوقف عن تصويري.  
يخفض ريكي الكاميرا الديقيتال.  
ريكي: حسناً.

ينظر إليها نظرة فضولية وعيانه تبحثان عما في عينيها.  
وهي بدورها لا تبعده نظرها عنه.  
أنجيلا: حسناً، أيأ كان الأمر.  
(نحو جين) هذا شيء ممل. لنذهب.

جين (تخاطب ريكي): هل تحتاج إلى توصيلة؟  
أنجيلا (تخاطب جين): هل أنت مجنونة؟ لا أريد أن أنهي  
حياتي مقطعة إرباً ومرمية في مقلب نفايات ما.  
ريكي: لا بأس. سوف أتمشى، ولكن شكراً.

أنجيلا: حسناً، رأييت؟ إنه لا يريد الذهاب على أي حال. تعالي  
لنذهب.

تبدأ أنجيلا في السير ولكن جين لا تتبعها. ريكي يبتسم لها.  
تكاد أن تبادهل الابتسامة، ولكن بعد ذلك.  
جين (تنادي أنجيلا): أعتقد أنني سأتمشى أيضاً.  
تتوقف أنجيلا محمقة فيها.

أنجيلا: ماذا يا جين؟ إن المسافة تقرب من محل.  
خارجي: نزل «توب هات» - بعد فترة من نفس اليوم.

سيارة كارولين المرسيدس تقف بمحاذاة سيارة جاجوار  
مكشوفة تحمل لوحة فاخرة كتب عليها «ملك العقارات».

داخلي: نزل «توب هات» - المشهد مستمر.  
كارولين وبودي في لحظة متعة.

كارولين: نعم! يا إلهي! أنا أحب ذلك!  
بودي: تحبين أن يسمرك الملك؟





تؤدي كارولين بسرعة دورها،  
فقبله جازمة لجولة أخرى.

خارجي. شارع جانبي - بعد  
فترة من الزمن من نفس اليوم  
ريكي وجين يسيران صامتين.  
هو يبدو مرتاحاً للصمت؛ هي  
عكس ذلك. بعد ضربة موسيقية:

جين: أخبرنا إذن كيف تجد منزلك الجديد؟

ريكي: أنا أحبه

(ضربة موسيقية)

جين. كان السكان السابقون يطعمون القطط الشاردة، مما  
جعلها تتجمع دوماً في الجوار. وقد أفقد هذا والدتي عقلها،  
فأقدمت بعد ذلك على قطع شجرتهم.

تظهر جنازة بالسيارات وتبدأ تمر أمامهم.

ريكي: هل سمعت أن أحداً قد مات؟

جين: كلا. (ضربة موسيقية) هل سمعت أنت؟

ريكي: كلا. ولكنني رأيت تلك المرأة التي لا مأوى لها، والتي  
تجعد حتى الموت، ملقاة هناك على العمر الجانبي. كان  
منظرها تعيساً.

يراقبان جنازة السيارات وهي تمر.

ريكي: صورت تلك المرأة المشردة على الفيديو.

جين: لماذا تصور ذلك؟

ريكي: لأن ذلك كان شيئاً مذهلاً.

جين: ما المذهل في ذلك؟

(ضربة موسيقية)

ريكي: عندما تورن شيئاً كهذا، يبدو وكأن الله ينظر إليك  
مباشرة لثانية من الزمن. ولو كنت معنية بذلك فيمكنك أن  
تتفكري إليه حالاً.

جين: وماذا ترى؟

ريكي: الجمال.

داخلي منزل فييتس - المطبخ - يضع دافنق بعد ذلك  
بربارة فييتس تجلس على مائدة المطبخ تحدث في الغشاء  
وكأنها منومة مغناطيسياً. يدخل ريكي تتبعه جين.

ريكي: أماء، أريدك أن تلتقي بشخص ما

(لا ردة فعل)

أماء.

تتحرك عينا بربرارة فييتس وتستدير نحوه بهيء.

سمائلي؟

ليستر: كلا. في الواقع، أريد أن أملاً طلباً.

تحقق به مستغربة سنه ومظهره

فتاة الصندوق: ليس لدينا وظيفة دبر. إنها فقط للعاملين في  
تلبية الطلبات.

ليستر: حسناً. أنا أرغب في أقل قدر من المسؤوليات.

داخلي السيد سمائلي - بعد فترة وجيزة من الزمن.

يجلس ليستر على مائدة مع المدير، شاب مكتئب شحماً يرتدي  
قميصاً أبيض باكسما قصيرة وربطة عنق تحمل شعار السيد

سمائلي. ينظر في طلب ليستر، مريكاً.

المدير: لا أعتقد أنك مناسب لهذا العمل

ليستر: لدي خبرة مسبقة في الوجبات السريعة.

المدير: طبعاً منذ عشرين عاماً مثلاً

ليستر: حسناً. أنا متأكد أن هذه الصناعة قد تقدمت تقنياً  
بصورة مذهلة، ولكنكم تملكون حتماً نوعاً من دورات  
التدريب. ليس عدلاً أن تحكم مسبقاً بعدم صلاحيتي.

يتنهد المدير مروراً يده في شعره الدهني، متسائلاً ما الذي قد  
صنعه في دنياه ليستحق مثل هذا العقاب.

داخلي. نزل «توب هات» - بعد فترة من الزمن في نفس  
اليوم.

كارولين ويودي في السرير بعد ممارسة المتعة.

كارولين: هذا بالضبط ما كنت أحتاج إليه. العلاج الملكي كما  
يقولون.

يضحكان.

كارولين: كنت مرهقة جداً عصبياً.

بودي: هل تعلمين ماذا أفعل عندما ينتابني مثل هذا الشعور؟  
كارولين: ماذا؟

بودي: أطلق النار من بندقية.

تجلس كارولين متشوقة لأن تتعلم من أستاذها

كارولين (باهتمام): حقاً؟

بودي: أوه، نعم. أذهب إلى حفل إطلاق النار في المدينة وأقوم  
بعدة دورات.

كارولين (خجلة): أنا لم أطلق النار قط من قبل.

بودي: أوه، عليك بتجربته. لا شيء يجعلك تشعرين بالقوة  
مثل ذلك.

(ثم مهتماً ابتساماً إغراء)

حسناً. تقريباً لا شيء.

بربارة (سعيدة). نعم؟

ريكي: أريد أن أعرفك بشخص ما. هذه هي جين.

جين مرحباً.

بربارة: أوه، يا إلهي. أرجو المعذرة لمنظر الأشياء حول هذا المكان

تحقق جين حولها. الغرفة نظيفة تماماً.

داخلي منزل فيتس - مكتب الكولونيل - بعد فترة من الوقت

نسمع صوت مفتاح يدور في القفل، ويُفتح الباب. يدخل ريكي حاملاً رزمة مفاتيح تتبعه جين.

ريكي: هذا هو المكان الذي يختبئ فيه والدي

خزانات زجاجية مملأة بالسلاح تصطف على الحائط

جين: أعتقد أنه يحب السلاح.

يجتاز ريكي الغرفة نحو خزانة زجاجية مبنية في الحائط خلف المكتب.

ريكي: يجب أن تري هذا الشيء.

يفتح الخزانة فتكشف عن أرفف تحمل ذكريات من الحرب.

ريكي: سوف يقتلني والدي لو عرف أنني هنا.

جين: هل سرقت مفاتيحه؟

ريكي: كلا. أحد عملائي صانع أقفال. كان مرة بحاجة لبعض المال. وهكذا جعلته يرده لي عن طريق عمله.

يدخل يده في الخزانة ويخرج بحذر طبقاً بيضياً من الخزف الصيني. يسلمه لجين التي تأخذ بتفحصه.

ريكي: اقليبه على الوجه الآخر

لقطة مقربة على الوجه الآخر للطبق: صليب معقوف صغير مطبوع في الوسط.

جين: يا إلهي.

ريكي: إنه أحد أطباق الخزف الصيني الرسمية التي كان يستعملها الرابع الثالث. هناك العديد من حفالات النكاح

يقومون بجمع براز النازيين. ولكن والدي لا يملك سوى هذه القطعة

يضع الطبق مكانه في الخزانة ويقفل الباب. يلاحظ أن جين تنظر إليه باستغراب.

ريكي: ما بالك؟

جين: لا شيء

ريكي (باهتمام): كلا. انت خائفة مني.

جين. كلا. لست كذلك.

ولكنها خائفة فعلاً. ريكي يتفحصها

ريكي: هل تريد أن تري أجمل ما صورت؟

داخلي منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - بعد برهة من الزمن.

فيديو: نحن في مرآب سيارات فارغ في يوم رمادي بارد. شيء يطفو ويجتاز المكان بعيداً عنا. إنه كيس من البلاستيك الأبيض الفارغ. نشابه وهو يدور في حلقات بفعل الريح. أحياناً تضربه بعنف، أو بدون سابق إنذار فتترسله مرتفعاً نحو السماء، ثم تتركه يتمائل برشاقة هابطاً إلى أسفل نحو الأرض... جين وريكي يجلسان على السرير، يراقبان شاشة تلفزيونية واسعة.

ريكي: كان يوماً من تلك الأيام التي يقترب فيها سقوط الثلج. وكان هناك في الجو تلك الكهرباء التي يكاد الإنسان يسمعها. هل أنت مصغية؟ وكان هناك هذا الكيس... يراقصني. يتوسل إلي أن ألعب معه مثل طفل صغير، لمدة خمس عشرة دقيقة. كان ذلك هو اليوم الذي أركبت فيه أن هناك كل تلك الحياة وراء الأشياء الجامدة، وهذه القوة العظيمة الخيرة التي أرادتني أن أعرف أنه ليس هناك من سبب للخوف. أبداً.

(ضربة موسيقية)

ريكي أعرف أن الفيديو عذر ضعيف، ولكنه يساعدني على التذكر... إنني بحاجة لأن أتذكر...

جين تراقبه الآن

ريكي (بعيداً): أشعر أحياناً أن في العالم قدراً كبيراً من الجمال لا أستطيع استيعابه... ويكاد قلبي يفر في مكانه.

بعد قليل تأخذ جين يده، ثم تنحني وتقبله برقة على شفتيه. عيناه تتفحصان عينها مستطعاً ردة فعلها.

جين (فجأة): يا إلهي! ما الساعة الآن؟

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة الطعام - بعد برهة وجيزة.

يجلس ليستر إلى المائدة مرتدياً ملابس قدرة، يتناول عشاء بنهم محتسباً زجاجة بيرة. تجلس كارولين قبالة تتناول طعامها وتراقبه بازدراء. تنبعث من جهاز الاستيريو موسيقى خفيفة.

نسمع اصطفاق الباب الخلفي، وتدخل جين بسرعة وتأخذ مكانها إلى المائدة.

جين: أسفة لتأخري.

كارولين (بمرح مبالغ فيه): كلا، كلا. لا بأس بذلك يا عزيزتي. كنت ووالدك نناقش الآن يومه في العمل.



يدفع ليستر طبق الهليون بقوة نحو الحائط فيتحطم محدثاً دويّاً يخيف كارولين وجين. ليستر (بسنيرة عادية): لا تقاطعيني يا عزيزتي. يعود لتناول وجبته وكأن شيئاً غير عادي لم يحصل. تجلس كارولين في مقعدها ترتجف

غضباً فيما تمدق جين في الطبق أمامها.

ليستر: أوه، وشيئاً آخر. من الآن فصاعداً سوف تغير موسيقى العشاء. لأنني بصراحة، ولا أعتقد أنني أنفرد بهذا الشعور، قد تعبت من هذا الهراء المدعو «لورنس وملك» داخلي. منزل ببرنهام - غرفة نوم جين - تلك الليلة تجلس جين على سريرها. يقرع الباب.

جين ابتعد عنّي.

كارولين (بعمداً عن مركز الصورة): عزيزتي، رجاء دعيني أدخل.

تدير جين عينيها. تجتاز الغرفة نحو الباب وتسمح لكارولين بالدخول.

كارولين: كنت أتمنى لو أنك لم تشاهدي ذلك المشهد الرهيب الذي جرى الليلة. ولكنني ناهية أخرى سعيدة. جين: لماذا؟ حتى أستطيع أن أرى مدى سخافتكما، أنتِ والدي؟

كارولين: أنا؟

تمحلق في جين، ثم تجهش بالبكاء.

جين: يا إلهي، أمّا.

كارولين (بامعة العين): كلا، أنا سعيدة. لأنك أصبحت في سن يتيح لك الآن أن تتعلمي أهم درس في الحياة - لا يمكنك الاعتماد على أحد سوى على نفسك (تتندب). لا تستطيعي الاعتماد على أحد سوى على نفسك. هذا أمر محزن ولكنه حقيقي. وكلما تعلمت هذا الدرس بسرعة كلما كان ذلك أفضل.

جين: انظري يا أمّا. لست أشعر في الحقيقة بالرغبة في مشاهدة لحظة تصوير كاذبة أخرى هنا، حسناً؟

فجأة تصنع كارولين جين بشدة.

كارولين: أيتها الطفلة المزعجة العاقبة. انظري فقط إلى كل ما تملكينه. عندما كنت في مثل سنكِ كنت أسكن في شقة

تمدق جين بوالديها بقلق ينظر ليستر إلى كارولين متجهماً. ثم يتسمم بسخرية ابتسامة من يقول «أنت التي طلبت ذلك». ليستر: جيني. اليوم تركت عملي. ثم طلبت من رب العمل أن يذهب إلى الجحيم، وحاولت ابتزازه بحوالي ستين ألف دولار أعطني طبق الهليون.

كارولين يعتقد والدك أن هذا النوع من السلوك مدعاة للفخر. ليستر: والدك تؤثر أن أعيش حياتي سجيناً مقموماً بينما تحتفظ هي بأشيانتي في جرة مقفلة أسفل الحوض.

كارولين (شاحبة). كيف تجرؤ علي مخاطبتي بهذه اللهجة أمامها؟ إنني لأعجب أن تكون قادراً على ازدرائي بهذا الشكل في نفس اليوم الذي تفقد فيه وظيفتك.

ليستر: أفقدها؟ أنا لم أفقدها. ليس الأمر «أين ذهبت وظيفتي يا تري؟». لقد تركت أنا وظيفتي. لتعطيني إحداكما طبق الهليون

كارولين: أوه؛ وأود أن أشكره لأنك وضعتني أمام ضغط إضافي. إذ أصبحت أنا مصدر الرزق الوحيد الآن.

ليستر: لقد حصلت على وظيفة فعلاً

كارولين (مواصلة حديثها): كلا. كلا. لا تشغل نفسك بمن سيدفع رهن المنزل. سوف تضغ كل شيء على كاهل كارولين. هل تعنين يا كارولين أنك سوف تهتمين بكل الأمور الآن؟ نعم لا مانع لدي. أنا حقاً لا أمانع تعنين كل شيء؟ لا مانع لديك أن تحملي كافة المسؤوليات لأن زوجك يشعر أن باستطاعته ترك عمله.

ليستر (مكرراً): ألن يقوم أحد بإعطائي طبق الهليون اللعين؟

جين(تقف). حسناً، لا أريد أن أكون جزءاً من هذا.

ليستر (جاءداً): اجلسي مكانك.

تجلس جين في مقعدها يمتزجها الذهول والخوف من نبرة صوته. يقف ليستر ويتجه نحو الجانب الآخر من المائدة ليأتي بطبق الهليون. ثم يجلس ثانية ويتناول طعامه.

ليستر: لقد سمعت وتعبت من التعامل معي وكأن لا اعتبار لي يمكنكم أنتما الاثنان أن تفعلوا كل ما تريدان وفي أي وقت تشاومان، ولن أشتك. كل ما أريده هو أن ألقى المعاملة نفسها

كارولين (مكررة): أوه، أنت لا تشكو؟ أوه، اعذرنّي. لا بد أنني مصابة بالذهانية إذا كنت لا تشكو ما هذا؟ هل أنا سجيئة في زنازاة ما. أملوس لوحدي؟ هذا هو التفسير الوحيد الذي يخطر في بالي.

مشتركة. ولم تكن نملك منزلاً خاصاً

تغادر المكان بسرعة، خجلى. تنظر جين في المرأة وتفرك خدها، ثم تجتاز الغرفة نحو النافذة وتنتقل إلى الخارج.

خارجي منزل فينس - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور جين): نحن قبالة غرفة ريكي ننظر إلى الداخل. يقف أمام النافذة حاملاً كاميرته ويصورنا. على شاشة التلفزيون الواسعة خلفه، نرى جين تقف في شباكها وهي تنظر إليه من الجانب المقابل تلوح بيدها. يواصل ريكي التصوير.

ضربة موسيقية، ثم تأخذ في خلخ قميصها.

داخلي: منزل فينس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

نحن خلف ريكي الذي يصور جين بكاميرا الفيديو، فيما هي تقف أمام نافذتها. لقد خلعت الآن قميصها كلياً. تقف هناك بالصديرية ثم تأخذ في فك الخفاف من الخلف

(على الفيديو): نسلط عدسة الزووم عليها فيما هي تخلخ صديرتها بأضطراب. يبدو عليها الخجل بشكل واضح، ولكنها وصلت لهذا المدى ولا مجال للتراجع. تقف هناك بصدورها المكشوف محاولة الظهور بمظهر المتحدي، ولكنها

هشة إلى درجة مؤلمة

فجأة، يفتح الباب على مصراعيه، ويدخل الكولونيل هائجاً. يستدير ريكي مذهولاً. وحالما تلقى عيناه بعيني والده يدرك حقيقة الأمر.

الكولونيل: يا ابن الحرام.

يذفع ريكي بسرعة لبتلافى والده، ولكن الكولونيل، الأسرع منه، يلکمه في وجهه فيلقيه أرضاً.

الكولونيل: كيف تمكنت من الدخول إلى هناك؟

خارجي منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

تراقب جين من شباكها ثم تعلق الستارة.

خارجي: منزل فينس - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور): في الشباك المواجه لنا، يواصل الكولونيل ضربه المبرح لريكي، لاكماً وجهه.

داخلي: منزل فينس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

شفة ريكي تنزف، ولكنه يواجه والده بنظرة ثابتة في غمرة عنفه.

الكولونيل (فائداً أعصابه): كيف؟ كيف؟ هيا انهض. دافع عن نفسك أيها الهر الصغير!

ريكي: كلا، سيدي. لن أقاتلك.

بمسكه الكولونيل من يافته.

الكولونيل: كيف تمكنت من الدخول إلى هناك؟

ريكي: لقد صنعت نسخة من مفتاح القفل، يا سيدي.

الكولونيل: ما الذي كنت تبحث عنه؟ المال؟ هل عدت للإدمان ثانية؟

ريكي: كلا، يا سيدي. أردت أن أرى صديقتي الطبق النازي الذي تملكه.

(ضربة موسيقية)

الكولونيل: صديقتك؟

ريكي: نعم، يا سيدي. إنها تقطن في المنزل المجاور لمنزلنا.

ينظر الكولونيل نحو النافذة

(المشهد من منظور): في الشباك المقابل لنا، تسترق جين النظر من وراء الستارة، ثم تغلفها بسرعة.

ريكي: اسمها جين.

ضربة موسيقية. يشير الكولونيل فجأة بالخجل الشديد.

الكولونيل: هذا من أجل مصلحتك أيها الفتى. أنت لا تحترم ملكية الآخرين، ولا تحترم السلطة، ولا ..

ريكي: سيدي، أنا أسف.

الكولونيل: لا يمكنك أن تتجول هنا وهناك تفعل ما يظن لك، لا يمكنك ذلك. هناك قواعد في الحياة.

ريكي: نعم، سيدي.

الكولونيل: أنت بحاجة إلى بناء. بحاجة إلى نظام.

ريكي (في نفس الوقت): نظام، نعم، سيدي. أشكر لأنك تحاول أن تمنعني. لا تأس مني يا أبتاه.

يقف الكولونيل وهو ما زال يتنفس بشدة، يطفح وجهه بالحنان، ويتناول وجنتي ريكي.

الكولونيل: أه، يا ريكي.

ولكن شيئاً يمنع من القيام بذلك.

الكولونيل: ابتعد عن ذلك المكان.

يفادى. ينهض ريكي ويتجه إلى مكتبه. ينظر إلى انعكاس صورته في المرأة، ويتناول بهدوء قطعة قماش ويبدأ في إزالة الدم عن وجهه.

إظلام تام في المشهد.

في الظلام نسمع طلقات نارية متكررة.

إنارة تدريجية.

داخلي: قاعة رعاية داخلية - بعد شهر من الزمن.

كارولين، معتمدة خذوة لحماية الرأس، تمسك بيديها



ليستر: سيارتي. بونتيك فاير  
بيرد ١٩٧٠. السيارة التي  
طالما تمنيتها والآن حصلت  
عليها. إنها أحكم  
كارولين: أين السيارة الكارمي؟  
ليستر: استبدلتها بهذه  
كارولين: ألم يكن عليك أن  
تستشيرني أولاً؟

ليستر: هم، دعيني أفكر ... كلا. أنت لم تقودها أبداً. (ثم) ماذا  
فعلت بنفسك؟ تبدين رائعة.  
كارولين (بجفاء): أين جين؟  
ليستر: جين ليست هنا. المنزل كله ملكتنا.  
يبتسم لها مغارلاً: تحقق فيه مغاظة. إنها النظرة ذاتها التي  
ارتسمت على وجهها في البداية. عندما أسقط حقيبة يده.  
ولكن مهما قد كان لهذه النظرة من تأثير فيما مضى، فقد  
تلاشى الآن. يكفي ليستر بالضحك.  
ليستر: يا إلهي، يا كارولين. متى أصبحت معدومة المرح إلى  
هذا الحد؟

كارولين (مذهولة): عديمة المرح؟ أنا لست عديمة المرح؛  
هناك الكثير مما لا تعرفه عني أيها الرجل الذكي. هناك  
الكثير من المرح في حياتي.  
ليستر (منحنياً نحوها): ماذا جرى لتلك الفتاة التي كانت  
تصطنع النوبات في الحفلات عندما تصاب بالملل؟ والتي  
كانت تصعد راكضة نحو سطح بناءة شققنا الأولى لتضيه  
إشارات تنظيم المرور لطائرات الهليكوبتر؟ هل نسيبها كلياً؟  
لأنني أنا لم أنس.

وجهه قريب من وجهها، وبقية يصبح الجو مشحوناً. تبعه  
نفسها عنه أوتوماتيكياً، ولكن من الواضح أنها منجذبة إليه.  
يبتسم، ويقترب أكثر حاملاً زجاجة البيرة بلا توازن.

ثم، قبل أن تلتقي شفتاهما  
كارولين (بصوت لا يكاد يسمع): ليستر. سوف تريق البيرة  
على الأريكة.

شعرت فوراً بالأسف لتقومها بهذه العبارة، لكن الأوان قد  
فات. بهتت ابتسامة ليستر وتلاشت اللحظة.

ليستر: وما أهمية الأمر؟ إنها مجرد أريكة.  
كارولين: إنها أريكة ثمنها أربعة آلاف دولار منجدة بالحرير  
الإيطالي. إنها ليست مجرد أريكة

الانثنتين مدسد جلوك ١٩ أوتوماتيك، وتطلقه مباشرة  
نحوها. تفرغ الرخة الأولى وتقف هناك منتعشة. يقترب منها  
مرافق حاملاً دورة نخيرة جديدة.

المرافق (معمراً المدسد): يجب أن أقول. سيدة بيرنهام. أنني  
اعتقدت عندما جئت إلى هنا لأول مرة أنك ستكتنين حالة  
ميثوساً منها. ولكنك طيبة.

كارولين. حسناً. كل ما أعرفه هو ... أنني أحب أن أطلق هذا  
المدسد  
وتأخذ في إطلاق النار مجدداً.

داخلي: المرسيدس بنز م ل ٣٢٠ - بعد برهة من الزمن.

يفني بوبي دارين في المذياع أغنية «لا تمطر على مسيرتي».  
كارولين تقني معه فيما هي تقود السيارة وجهها فقد ما  
عهدنا من تصميم عنيد. إنها في الواقع تستمتع بنفسها  
بعفوية، بينما يتيح لنا غياب وعيها المعتاد بذاتها أن نرى  
كم هي جميلة فعلاً. لقطة زاوية على المدسد جلوك ١٩ ملقى  
على المقعد المحاذي للسائق بين مجموعة أسطوانات  
موسيقية. تتناول كارولين المدسد وتحمله بذراع مدودة  
محببة به وهي تقني.

خارجي: مر روين هود - المشهد مستمر

تستدير السيارة المرسيدس نحو مر روين هود

داخلي: المرسيدس بنز م ل ٣٢٠ - المشهد مستمر

(المشهد من منظور كارولين). تستدير نحو مدخل سيارات  
منزل بيرنهام. سيارة بونتيك ١٩٧٠ فاير بيرد تحمل  
علامات مباريات سباق تسد منفذ المرائب.

لقطة مقربة لكارولين. إنها لا تحب أن تعترض الأشياء  
طريقها.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - بعد بضع دقائق  
سيارة ليستر الجيب الموجهة بجهاز تحكم تجوب أرضية  
غرفة المعيشة مناوراً الزوايا بمهارة ومتلافية الاصطدامات  
بحذق. يستلقي ليستر باسترخاء على الأريكة في ملبسه  
الداخلية يحتسي البيرة ويتحكم بالسيارة. عطالته بدأت  
تخرج بنجينة. الغرفة نفسها بدت متغيرة: أكثر تساعاً وأكثر  
استخداماً. تدخل كارولين من باب المطبخ محمرة الوجه  
غاضبة. تقف هناك تحديق في ليستر. بعد برهة من الزمن،  
يرفع رأسه نحوها.

ليستر: ماذا؟

كارولين: أه. سيارة من تلك المتوقفة أمام المنزل؟

وبينه، وضريني ... ثم في اليوم التالي سخر أحد الأولاد في المدرسة من طريقة قص شعري، و... وجن جنوني ... أردت أن أقتله. كنت أفعل ذلك. أقتله. لو لم يبعدوني عنه ... (ثم)

بعد هذا الحدث، أدخلني والدي مستشفى ثم خدروني وتركوني هناك سنتين.

جين: واو. لا بد أنك تكرهه حقاً.

ريكي: إنه ليس رجلاً سهناً.

يلتقط نصف لفافة من منفضة السجائر ويشعلها.

جين: حسناً. يجدر بك أن تعتقد بأنني كنت سأكره والدي لو فعل بي شيئاً مماثلاً.

(تضحك)

انتظر. إنني أكره والدي فعلاً

ريكي. لماذا؟

يعطيهما للفاقة، ثم يتناول الكاميرا ويسلطها عليها. نرى صورتها في التلفزيون وهو يصورها.

جين: إنه أحقر كبير، وهو مغرم بصديقتي أنجيلا. وهذا شيء مقزز

ريكي: هل كنت تؤثرين أن يكون مغرماً بك؟

جين: طبعاً لا! ولكنني كنت أود أن تكون لي مكانة تقارب مكانتها لديه.

(ثم)

أعرف أنك تظن أن والدي غير مؤثر، ولكنك مخطئ. إنه يسبب لي أضراراً سيكولوجية كبيرة.

ريكي. كيف؟

تنظر جين نحو الكاميرا وعلى وجهها ابتسامة جامدة بلهاء.

جين: حسناً. إنني أيضاً بهاجة إلى بناء، وشيء من النظام.

يضحكان. تستلقي على السرير.

جين: أنا جادة، فعلاً. كيف يمكنه ألا يؤذيني؟ أحتاج إلى والد ذي دور مثالي. وليس إلى صبي شقي يبلل سرواله كلما أحضرت معي إلى المنزل صديقة من المدرسة.

(تسخر)

يا له من خرج. أوه، على أحدهم فعلاً أن يخلصه من يؤسه. تفكر بإمكانية ضربه.

ريكي: هل تريدني أن أقتله من أجلك؟

تنظر جين إليه ثم تنهض.

جين: نعم، هل تفعل ذلك؟

ليستر: إنها مجرد أريكة.

ينهض ويشير إلى كل محتويات الغرفة.

ليستر: هذه ليست حياة. هذه مجرد أشياء. ولقد أصبحت أكثر ألفة لك من الحياة نفسها. حسناً، يا عزيزتي. هذا جنون مطبق.

تحملق كارولين به على وشك البكاء، ثم تستدير وتخرج من الغرفة قبل أن يتمكن من رؤيتها وهي تبكي.

ليستر (بناديبها). إنني أحاول فقط أن أساعدك.

داخلي: منزل فينس - غرفة نوم ريكي - لهلاً.

على الفيديو: جين مستلقية على سرير ريكي مرتدية قميصاً خفيفاً. تنظر إلينا.

جين (بخجل): لا تفعل.

نحن نشاهد شاشة التلفزيون الواسعة في غرفة ريكي.

شريط يصل التلفزيون بكاميرة ريكي الديجيتال. يحمل ريكي الكاميرا جالساً عارياً على مقعد. لقد مر شهر تقريباً منذ أن ضربه والده، وما زالت هناك ندوب خفيفة على وجهه. يوجه كاميرته نحو جين.

ريكي: لماذا؟

جين (تتابع صورتها على التلفزيون): إنه لشيء غريب أن أراقب نفسي. لا يعجبني مظهري.

ريكي: لا أستطيع أن أصدق أنك لا تعرفين كم أنت جميلة.

جين: لن أجلس هنا من أجل هذا الهراء.

تنهض من السرير، تأخذ كاميرته وتركزها عليه. نرى صورته على التلفزيون فيما هي تصوره.

جين: ها. كيف تشعر الآن؟

ريكي: على ما يرام.

جين: ألا تشعر أنك عاري؟

ريكي: إنني عاري.

جين: تعرف ما أعنيه.

تسلط جين لقطة زووم على وجهه الذي يظل ساكناً.

جين: أخبريني عن فترة وجودك في المستشفى.

يتبسم ريكي.

ريكي: عندما كنت في الخامسة عشر أمسك بي والدي وأنا أدخل. جن جنونه وقرر إرسالني إلى مدرسة حربية. أخبرتك كل شيء عن البناء والنظام. أليس كذلك؟

(يضحك)

حسناً، طبعاً. طُردت من المدرسة. ونشبت شجار هائل بيني

ريكي (يبتمس) سوف يكلفك ذلك كثيراً.

جين: حسناً. لقد كنت أعمل جليسة أطفال منذ كنت في العاشرة. أمك حوالي ثلاثة آلاف دولار. طبعاً كنت أديرها لعملية تجميل.

تقف وتخرج صدرها، ثم ترتمي على السرير ضاحكة.

جين: ولكن صدريّ يمكنهما الانتظار، أليس كذلك؟

ريكي: هل تعلمين؟ إن استئجار شخص ما لقتل والدك ليس أمراً لطيفاً.

جين: حسناً. أعتقد إن أنني لست فتاة لطيفة، أليس كذلك؟

تبتمس له ابتسامة حاملة. يفلق الكاميرا وتتحول شاشة التلفزيون إلى اللون الأزرق. يخفض الكاميرا وينظر إليها بتركيز.

جين (وقد أصبحت فجأة عصبية): إنك تعلم أنني لست جادة، أليس كذلك؟

ريكي: طبعاً.

يضع الكاميرا جانباً وينضم إلى جين في السرير. لا ينس أحدهما ببت شفه لفترة طويلة. يداعب شعرها، محدقاً بعينيهما.

ريكي: هل تعرفين كم نحن محظوظان إذ وجدنا بعضنا البعض؟

إظلام تام.

إنارة تدريجية.

خارجي: ممر روبن هود - الصباح الباكر

نظهر فوق ممر روبن هود. نرى منزل بيرنهام أسفلنا فيما نحن نقرب منه بثبات.

ليستر: هل تذكر تلك المصصقات التي كانت تقول:

اليوم هو اليوم الأول لما تبقى من حياتك؟ حسناً، هذا يصح بالنسبة لي كل يوم باستثناء يوم واحد.

(ضربة موسيقية)

يوم موتك.

نحن الآن فوق منزل بيرنهام تقريباً، عندما يندفع ليستر من الباب الأمامي نحو ممر السيارات مرتدياً سروالاً وحذاء الجري.

خارجي: ممر روبن هود - بعد فترة وجيزة.

نحن الآن على مستوى الشارع، وليستر يجري نحونا يحمل «ووكمان» ويضع سماعات أذن. نسمع موسيقى الروك فيما هو يجري. انطلق ليستر بعيداً عن متابعيه وانفجر فمه عن

ابتسامة، مستمتعاً إلى أقصى الحدود بسعادة جسده.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد فترة قصيرة من الزمن

يتعالى صوت الخلاط إذ يجهز ليستر لنفسه، وهو ما يزال بسروله الرياضي، مزيجاً غنياً من البروتينات. إنه في حالة حيوية ممتازة: حتى قوامه تبدل وبدأ يتحرك بالمشية الواثقة المرنّة لرجل رياضي. جين تراقبه من قرب مائدة المطبخ ووجهها خال من أي تعبير. تدخل كارولين. ينحني ليستر على النضد محتسباً مشروبه مباشرة من فوهة الخلاط، فيما يتفحصها بعينيه. لقد أصبح يمتلك قوة جنسية جديدة جعلتها غير مرتاحة، وهو يعلم ذلك. تغسل كارولين بسرعة فنجان قهوتها متجنبة نظراته، وتجه نحو الخارج.

كارولين: أسرع يا جين. لدي موعد هام جداً.

جين: أمه، هل توافقين أن تقضي أنجيلة الليلة عندي هذا المساء.

تتطلع جين نحو ليستر لترى ردة فعله.

لا يبدي أي ردة فعل.

كارولين: حسناً. طبعاً، إنها دائماً محل ترحاب.

(وهي في طريقها إلى الخارج)

هل تعلمين، ظننت أنكما متخاصمتان لأنني لم أعد أراها عندنا منذ فترة.

تغادر الغرفة. تواصل جين التحديق في والدها. أخيراً يرمقها بنظرة.

ليستر: ماذا؟

جين (بعصبية): كنت محرجة جداً من استضافتها هنا، وذلك بسببك وبسبب طريقة تصرفك.

ليستر: ما الذي تحدثين عنه؟ إنني بالكاد تكلمت معها.

جين (غاضبة): أبشاه! إنك تحدث بها طوال الوقت وكأنك تمل إنه لشيء مقرر.

ليستر (غاضباً بدوره): يستحسن أن تراقبي نفسك يا جيني، وإلا فسوف تتحولين إلى إنسانة ساقطة، تماماً مثل والدتك.

تتجمد جين في مكانها مذهولة. تنهض بسرعة محاولة الخروج من المطبخ قبل أن تنفجر بالبكاء. لقطه زاوية على ليستر وعلى نظرة الندم الغورية في عينيه.

ليستر (صوت خفيض مكتوم الأنفاس): اللعنة.

داخلي: منزل فيتس - ممر القاعة في الدور العلوي - المشهد مستمر.

نحن خارج غرفة ريكي، نسير ببطء نحو الباب المفتوح حيث نرى ريكي واقفاً أمام مرآة مكتبه يسرح شعره. لقد زالت القروح من وجهه تقريباً

زاوية معاكسة تظهر الكولونيل واقفاً خارج الباب ينظر إلى الداخل، ويراقب ريكي بحنان شديد. يرفع ريكي بصره نحوه، فيتمالك الكولونيل نفسه.

الكولونيل (بصوت جاف): هل أنت جاهز للذهاب؟  
ريكي: أوه، أنا لست بحاجة إلى توصيلة. سوف أذهب مع جين والدتها.

خارجي منزل فينس - الشرفة الأمامية - بعد برهة من الزمن

يخرج ريكي من المنزل يتبعه الكولونيل الذي يراقب ابنه وهو يتجه نحو منزل بيرنهام.

(المشهد من منظوره): تلوح كارولين بيدها من المرسيدس، راسمة ابتسامة مزيفة. ننحني جين في المقعد المجاور وتحديق بنا. وفيها يدخل ريكي السيارة يخرج ليستر من المنزل مرتدياً سروال الرياضة  
ليستر: يوه، ريكي. كيف تسير الأمور؟

ريكي على ما يرام يا سيد بيرنهام.  
يطلق ريكي الباب، ويستدرك ليستر قائلاً: «اتصل بي». ويهز ريكي رأسه بالإيجاب. لقطة مقربة على وجه الكولونيل: يبدو مرتبكاً. وبينما تخرج سيارة المرسيدس من الممر، يرمقه ليستر بنظراته.

(المشهد من منظوره): يراقب الكولونيل السيارة وهي تنطلق بعيداً، ثم ينظر إلينا. وجهه يتصلب يتفحصه ليستر لبرهة ثم يبتسم ويحييه قبل أن يدخل إلى المنزل. لقطة مقربة على الكولونيل الذي يبدو مهموماً للغاية.

داخلي منزل فينس - غرفة ريكي - بعد فترة وجيزة من الزمن

يُفتح الباب بهدوء ويدخل الكولونيل. يأخذ في تفتيش مكتب ريكي، ويفتح الدرج الذي نعلم أن ريكي يخفيه فيه الماريجوانا ولكنه لا يكتشف القعر الزائف. يقف ويدبر نظره في أرجاء المكان فستقر عيناه أخيراً على: الكاميرا الديجيتال وكبس من الكاسيتات على الرف. للكاميرا ما زالت موصلة بالتلفزيون. يفتح الكولونيل التلفزيون ويتفحص الكاميرا ويضغط على زر التشغيل. تنكشف شاشة التلفزيون فجأة عن

على الفيديو: بربارة فينس تجلس إلى مائدة المطبخ تحمق في الفضاء. يشاهد الكولونيل في البداية محترقاً ثم يفقد صبره. يخرج الكاسيت من الكاميرا ويضع واحداً آخر. على شاشة التلفزيون نرى

على الفيديو: عبر شبك مرآب عائلة بيرنهام، ليستر يخلع سرواله وملابسه الدخلية بعد أن يصبح عارياً إلا من شرابه الأسود، يتناول الأثقال ويبدأ في رفعها مراقباً انعكاس صورته في المرآة. يخرق الكولونيل ببطء في سرير ريكي مستمراً

داخلي: مطعم مستر سمائي - بعد فترة من الزمن  
يرتدي ليستر البذلة المخصصة لمطعم مستر سمائي ويقبض قطع البيرجر على المشوى بسعادة.

العامل المرافق: اسمع يا ليستر، أحتاج بسرعة إلى سمائي الكبير بالجبن.

ليستر: تحتاج لأكثر من ذلك أيها الفتى  
يتطلع ليستر فجأة عندما يسمع:

كارولين (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): هل من شيء جيد لديك؟

بودي (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): لا شيء.  
كارولين (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): أعتقد إذن أن علينا أن نختر من الشيء المتوفر، أليس كذلك؟ (ثم)

سأخذ ساندويتش سمائي مزدوج ويطاطس مقلية وشراب فانيلا مخفوقة.

بودي (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): لنجعلهما اثنين.

فتاة الخدمة (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): أرجو أن تقترني بالسيارة

يظلم وجه ليستر، ثم ... يتسم. ويضع ملقعة التقليل جانباً.

خارجي: مطعم مستر سمائي - المشهد مستمر.  
تتجه سيارة المرسيدس نحو منفذ البيع، تقودها كارولين يجلس بودي بجوارها.

كارولين: أظن أننا نستحق وجبة سريعة بعد الجهد الذي بذلناه هذا الصباح.

بودي (مداعباً رقبتهما بأنفه): لقد أرضيت غروري.  
يبدوان أكثر انشغالاً من أن يلاحظا ليستر وهو يراقبهما من منفذ بيع السيارات.



ليستر (بسعاده مبالغ بها). ابتسمي؛ فأنت في مطعم مستر سمالي!

تكد كارولين تغفر من جلدها.

يحتني لистер من منفذ البهيح ويبتسم بسخرية حاملاً أكياس الوجبة السريعة فتاة الدخمة تغف بجانبه تحملق بلا تعبير.

ليستر: هل تريدان أن تجربي فطيرتنا من لحم البقر والجبن على السبخ؟ سعرها فقط دولار وتسع وتسعون سنتاً. وهذا العرض قائم لفترة محدودة فقط.

تناضل كارولين لتهدو رابطة الجأش

كارولين (مخاطبة بودي): لقد كنا لتونا في حلقة بحث.

ثم بلهجة رجال الأعمال

بودي، أعرفك بـ...

ليستر: زوجها. لقد التقينا من قبل. ولكن شيئاً ما ينبئني بأنك سوف تذكرني هذه المرة.

فتاة الخدمة (موجهة كلامها لكارولين): واه. أنت عامرة الصدر فعلاً.

كارولين (مرتبكة): هل تعلمين، هذا ليس من شأنك إطلاقاً.

ليستر: في الحقيقة، جينين هي الموظفة المنوط بها إدارة هذا المنفذ، وعلى هذا الأساس فأنت فوق أرضها.

(نحو كارولين، بهدوء)

إذن. هذا يعني شيئاً.

كارولين (بأنسة): أوه يا لистер ...

ليستر: لا بأس في ذلك، يا عزيزتي.

(ثم)

هل تحبين مرق سمالي مع الوجبة؟

كارولين: توقف يا لистер.

ليستر. أوه. لن نقولي لي ما أفعل مرة ثانية أبداً.

تغلق كارولين عينيها مهزومة، ثم تمسك بالمقود وتبدل ناقل الحركة، وتتابع السير.

خارجي نزل ثوب هات - بعد فترة قصيرة من الزمن.

السماء ملأى بالغيوم الرمادية التي تنذر بالسوء. الريح تجلد الزبالة عبر ساحة السيارات، بينما تدخل سيارة كارولين المرسيدس بمحاذاة سيارة بودي الجاجوار.

داخلي مرسيدس ينز م. ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.

تمسك كارولين بالمقود بإحكام فيما تحقق أمامها مباشرة ينظر بودي إليها نظرة خالية من السعادة.

بودي: أنا أسف. أعتقد إنه علينا تهدئة الموقف لفترة من

الزمن، ينتظرني طلاق مكلف جداً.

كارولين: أوه. كلا. أنا أدرك ذلك تماماً (بسخرية)

على المرء لكي ينجح، أن يبرز صورة النجاح إلى الخارج. وفي كل وقت.

تقدم على ما قالت في اللحظة التي خرج الكلام بها من فمها، وتستدير نحوه. يكتفي بالنظر إليها وعلى وجهه سماء الحزن، ثم يخرج من السيارة ويغلق الباب. تأخذ في الكياء لاطمة نفسها بقوة كما من قبل

كارولين: توقف. توقف!

تغلق عينيها بإحكام، محاولة إيقاف الدموع. ثم تصرخ فجأة بأعلى ما تستطيع.

خارجي: نزل ثوب هات - المشهد مستمر

تنطلق جاجوار بودي مسرعة، تاركاً المرسيدس وحدها في موقف السيارات. ما زال باستماعنا سماع صراخ كارولين الخافت. هنالك صوت رعد بعيد.

داخلي: منزل بيرنهام - المرائب - نفس الليلة.

يتساقط المطر في الخارج. نسمع صوت موسيقى الروك فيما يرفق لистер أقفال الحديد. يضع الأثاث جانباً وينظر إلى انعكاس صورته في النافذة:

(المشهد من منظوره): نراعه مرفوعتان. يتسم. يمد يده تحت المقعد ويمسك بعلبة سيجار. يفتحها. يبحث في متعلقاته الخاصة باللقافات الخضراء ليخرج فقط بكيس فارغ. لистер: اللعنة.

داخلي: منزل فينس - المطبخ - بعد برهة من الزمن.

يجلس ريكي والكونويل على المائدة يأكلان بصمت. تغسل بربرة مقالة في حوض المطبخ، ثم تحملق وكأنها لا تذكر بالمسبب ما الذي كانت تنوي أن تفعله بها. نسمع فجأة صوت جهاز استدعاء، يخرج ريكي جهازه من حزامه ويتفحصه.

ريكي (منتصباً): يجب أن اسرع إلى المنزل المجاور. لقد نسيت جين كتاب الهندسة الخاص بها في حقيبتي، وهي بحاجة إليه لكتابة فرضها.

يتجه نحو البهو. يراقبه الكولونيل بضيق فيما هو يغادر.

داخلي: سيارة أنجيلا ال. بي. أم. - المشهد مستمر.

تقوم أنجيلا السيارة وهي محدقة بتركيز عبر الزجاج الأمامي، بينما تتحرك ماسحات الزجاج إلى الأمام والوراء أنجيلا. إذن. أنت والولد المنحرف تمارسان المتعة بشكل دائم

هذه الأيام، أليس كذلك؟

جين (متوترة) كلا.

أنجيلا هيا، باستطاعتك إخباري. هل هو مثير؟

جين انظري. لن أتكلم عن هذا مطلقاً، هل سمعت؟ ليس الأمر كذلك.

أنجيلا. ليس مثل ماذا؟ ألا يملك واحداً؟

(ثم)

لماذا لا ترعدين التحدث عن الأمر؟ أعني، أنا أخبرك بكل التفاصيل عن كل شاب أستمتع معه.

جين: حسناً. ولكن قد يكون من الأفضل ألا تغلي، حسناً؟ ربما لا أرغب حقاً في سماع هذا كله.

أنجيلا: أوه، إذن الآن وقد أصبح لديك صديق دائم، فكأنما يجعلك هذا أرفع من مثل هذا الكلام؟

(تدير عينيها)

يجب أن نجد لك رجلاً حقيقياً

داخلي: منزل فينتس - المطبخ - المشهد مستمر.

يفضل الكولونيل طبقه في الحوض. يلتقط نظره شيئاً في الخارج، فيمد عنقه ليرى بصورة أفضل.

(المشهد من منظوره): يمكننا أن نرى عبر النافذة التي تطلو الحوض نافذة مرآب بيرنهام. المنظر ضبابي يغشاها المطر، ولكننا نستطيع مشاهدة ليستر، وقد انتفخ الجزء الأعلى من

جسده والتمتع عرقاً، فيما هو يحصي مجموعة من الأوراق المالية ... ثم يدخل ريكي إلى المشهد. وجه الكولونيل يتقلص.

(المشهد من منظوره): ليستر يحيط ريكي بذراعه وهو يعطيه النقود. يمكننا فقط رؤية ليستر من الخصر إلى أعلى، مما

يجعله يبدو لنا غارياً.

داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

يضع ريكي، وقد بلل المطر شعره، النقود في جيبه. تظل ذراع ليستر محببته بكنفه.

ريكي (مكشراً): هل لديك ورق لفافات؟

ليستر: نعم، في لعبة السيجار. هناك بالضبط.

(يضحك) هل باستطاعتك أن تجهزي لفافة أيها المتمدن؟ إنها مهمة سهلة بالنسبة لك. «كلا» أنا لا أستطيع. فعلاً.

حسناً»

يضرب ريكي على صدره مداعباً. يبتسم ريكي مكشراً ثم يقرص ويمد يده تحت بنك الأثقال.

ريكي: يجب أن تتعلم كيف تلف السيجارة.

يجلس ليستر في المقعد المستدير وينحني إلى الوراء وأضعاً يديه خلف رأسه، فيما يراقب ريكي يلف سيجارة المدخن.

داخلي: منزل فينتس - المطبخ - المشهد مستمر

المشهد من منظور الكولونيل: ينحني ليستر إلى الوراء في كرسيه، نشاهد فقط ظهر ريكي وكتفيه فيما هو يلف اللفافة.

بعد ضربة موسيقية، يرتقي فك ليستر ثم يرمي برأسه إلى الخلف. المشهد من منظوره. يبدو وكأن ريكي يداعب المنطقة

الحساسة من جسد ليستر. يراقب الكولونيل غير مصدق. ثم نسمع صوت قدوم سيارة ويتجه الكولونيل ببصره إلى

(المشهد من منظوره) تدخل سيارة أنجيلا إل.بي.أم. دبيلو مع السيارات، وتتوقف خلف سيارة ليستر إل فاير بيرد. وبينما

تخرج أنجيلا وجين وتجريان نحو المنزل، تسلط الكاميرا ثانية على شباك المرآب. يقف ريكي وعليه دلائل الخوف.

يرتدي ليستر قميصه ويختفي هو وريكي خارج المشهد داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد برهة من الزمن.

يتكئ ليستر على النضد بلا اكتراث. تدخل جين وأنجيلا تقبض جين حاجبها عندما تراه.

ليستر أوه، مرحباً.

جين: أين أمي؟

ليستر لا أدري

أنجيلا: مرحباً يا سيد بيرنهام.

ليستر: مرحباً.

يحاول أن يبدو بارد الأعصاب، وينجح إلى حد ما في ذلك. أنجيلا: يا للروعة. أنظر كيف أصبح مظهرك. هل كنت تمارس

التمارين الرياضية؟

ليستر: بعض الشيء.

تدير جين عينيها وتخرج. تتجه أنجيلا نحو ليستر.

أنجيلا: يبدو ذلك واضحاً عليك. انظر إلى هذين الذراعين.

تضع يدها على ذراعه مغازلة. ترون إليهم وتبتسم، متوقعة أن تأسره كلياً. ولكن شيئاً ما تغير، ولا يبدو أنه واقع في أسرها.

ينظر مباشرة إليها، ينحني ويبتسم ببطء.

ليستر: أنت تحبين العضلات؟

صوته منخفض ومركز. تتحرك بعيداً عنه وقد شعرت فجأة بالقلق

أنجيلا: ربما ... يجب أن ... أن أذهب لأعرف برامج جين.

وتتجه إلى الخارج مسرعة. يراقبها ليستر وهي تغادر، محتاراً.

داخلي منزل فينس - غرفة ريكي - المشهد مستمر  
يدخل ريكي وقد بلله المطر المنهمر، ويتجه نحو مكتبه  
مخرجاً رزمة النقود من جيبه.

الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): من أين حصلت على هذا؟  
يلتفت ريكي فجلاً

(المشهد من منظوره) يخرج الكولونيل من الظل. يتراجع  
ريكي خطوة إلى الوراء.

ريكي: من عملي.  
الكولونيل: لا تكذب علي

(ضربة موسيقية)  
رأيتك معه.

ريكي (غير مصدق): كنت تراقبني؟  
الكولونيل ماذا فعلك تفعل له؟

ريكي (يضحك): أبتاه، لا أعتقد أنك تظن ... أنني والسيد  
بيرنهام؟

الكولونيل (غاضباً): لا تسخر مني!  
(ثم)

لن أجلس أراقب ابني الوحيد يعايش لحظاته الشاذة!  
ريكي: يا إلهي، ماذا أصابك...

يدفع الكولونيل ريكي بيده دقة قوية تطرحه أرضاً.  
الكولونيل: أقسم بالله أنني سأرميك خارج هذا المنزل ولا  
أنظر إليك ثانية.

ريكي (مصعوقاً): هل تعني ذلك؟  
الكولونيل: نعم وبلا تردد. أفضل أن أراك جثة هامدة على أن  
تصبح أداة متعة للرجال.

(ضربة موسيقية) يضحك ريكي فجأة. ينهض.  
ريكي: أنت على حق، إنني أمتع الرجال مقابل المال.

الكولونيل: أبها الولد ...  
ريكي: ألفي دولار... أنا بهذه الجودة.

الكولونيل: أخرج.  
ريكي: وعليك أن تراتني وأنا أمارس المتعة. إنني أفضل أداة

متعة في الولايات الثلاث.  
الكولونيل (يتفجّر): أخرج! لا أريد أن أراك ثانية أبداً!

يتفحص ريكي الكولونيل بنظره. لقد وجد أخيراً طريقة  
ليتحرر من والده، ولا يصدق أنها بمثل هذه السهولة.

ريكي: يا لك من عجوز حزين.  
الكولونيل (هامساً): أخرج.

يلتقط ريكي حقيبة ظهره ويستدير خارجاً من الباب، تاركاً  
الكولونيل واقفاً هناك، عيناه جامدتان كالزجاج. ويتنفس  
بصعوبة.

داخلي منزل فينس - المطبخ - بعد بضع دقائق من الزمن  
يدخل ريكي ليكتشف وجود بريارا واقفة في منتصف الغرفة  
تحمل طبقاً وقد اقتارها الخوف من الواضح أنها سمعت  
جداله مع والده، فتتطلع إلى عينيه متفحصة، وقد أدركت أن  
أمراً خطيراً قد حصل.

ريكي: أماء، سأغادر المنزل.  
(ضربة موسيقية)

بريারা: حسناً، ضع معطك الواقعي من المطر.  
ريكي (يعانقها): كنت أتمنى لو كانت الأمور أفضل بالنسبة  
لك. اعتني بوالدي

يقبل خدّها بلطف ثم يخرج من الباب الخلفي تاركاً إياها  
واقفة وحدها ويدها مطبقة على الطوق.

داخلي منزل فينس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.  
(المشهد من منظور الكولونيل): ننظر إلى أسفل، نرى ريكي

ينطلق في المطر نحو الباب الخارجي لمنزل بيرنهام وقرع  
الباب. يفتح ليستر الباب ويدخله.

داخلي منزل فينس - المشهد مستمر  
ينظر الكولونيل إلينا ببرود عبر شبك غرفة نوم ريكي، ثم  
يسدل الستارة.

خارجي. الطريق العام - المشهد مستمر.  
سيارة مرسيدس بنز م ل ٣٢٠ متوقفة في جانب الشارع  
المخصص للمعربات المعطلة، وأضواء الإنذار فيها تومض

بصورة متقطعة. تتجاوزها السيارات الأخرى مسرعة في المطر  
داخلي. مرسيدس بنز م ل ٣٢٠ - المشهد مستمر.

تجلس كارولين خلف المقود تستمع إلى شريط من للتوجيهات  
في جهاز الستريو.

صوت الشريط: ... أن نحول دون استثمار مشاكل قوتهم، وأن نزيل  
مقدرتهم على إخافتنا. هذا هو سر التماسك الذاتي في الحياة. فقط  
بتحمل كامل المسؤولية تجاه مشاكلك وحلولها، سوف تكون قادراً  
على أن تتحرر من الدورة المتواصلة لجعلك الضحية.

تنحني كارولين وتفتح صندوق القفازات، وتخرج مسدسها الـ  
جلوك ١٩.

صوت الشريط تذكر أنك تكون الضحية فقط إذا اخترت أن  
تكون كذلك.

داخلي منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر  
أنجيلا مستلقية على السرير. تقف جين مقابلها في الجانب  
الأخر من الغرفة

جين: لا أعتقد أنه بإمكاننا الحفاظ على صداقتنا بعد الآن.  
أنجيلا: إنك شديدة التزمّت تجاه موضوع المتعة.  
جين: فقط لا تمارسي المتعة مع والدي، هل يمكنك ذلك؟  
رجاءً؟

أنجيلا: ولم لا؟  
يسمع قرع على الباب  
تجلس جين متوجسة.

جين (غاضبة): أبتاه! اتركنا لوحدها!  
ريكي (بعيداً عن مركز الصورة): هذا أنا.  
تقفز جين وتفتح الباب وتدخله.

ريكي (يخاطب جين): إذا اضطررت إلى المغادرة هذا اليوم،  
فهل تأتين معي؟  
جين: ماذا؟

ريكي: إذا اضطررت للذهاب إلى نيويورك هذه الليلة لأعيش  
هناك، هل تأتين معي؟  
جين: نعم

أنجيلا: لا يمكننا أن نكون جادين في ذلك.  
(مخاطبة جين)  
أنت مجرد طفلة. وهو شبه حالة عقلية مرضية.

سوف تنتهيان في صندوق على الشارع.  
جين: لست أكثر منك طفولة!  
(مخاطبة ريكي)

نستطيع أن نستخدم المال الذي ادخرته لعملية التجميل.  
ريكي: لن نضطر لذلك. أملك أكثر من أربعين ألف دولار.  
وأعرف أشخاصاً في المدينة يستطيعون مساعدتنا في  
الوقوف على أقدامنا.

أنجيلا: من؟ تجار مخدرات آخرين؟  
ريكي: نعم  
أنجيلا: جين، سوف تكونين بلا عقل لو ذهبت معه.

جين: ولماذا تبالين أنت بذلك؟  
أنجيلا: لأنك صديقتي!  
ريكي: إنها ليست صديقتك. إنها شخص تستخدمينه لكي  
تشعري بأنك أفضل مما أنت.

أنجيلا: اذهب واحرق نفسك، أيها المنحرف.

جين: اخبرني أينها المعاهرة؟  
أنجيلا: جين! إنه غير سوي!

جين: حسناً إذن، أنا أيضاً غير سوية. وسوف نبقي غير  
أسوياء ولن نصبح أبداً مثل باقي البشر. وأنت لن تكوني غير  
سوية، لأنك كاملة الأوصاف.

أنجيلا: أوه، حقاً؟ على الأقل أنا لست قبيحة.  
ريكي: بلى، أنت قبيحة. وأنت ممتلئة. وأنت عادية بكل ما في  
الكلمة من معنى. وأنت تعلمين ذلك.

تحملق أنجيلا به، مصعوقة. ثم تتجه نحو الباب.  
أنجيلا: أنتما الاثنان تناسبان بعضكما  
ثم تخرج مغلقة الباب وراءها.

تستدير جين نحو ريكي الذي يأخذها بين ذراعيه.  
داخلي: منزل بيرنهام - ممر القاعة العلوية - المشهد  
مستمر.

تجلس أنجيلا على الدرج، ترتجف وتجهش بالبكاء.  
خارجي: منزل بيرنهام - المرائب - المشهد مستمر  
تتحرك ببطم في المطر باتجاه نافذة مرآب منزل بيرنهام. من  
خلال النافذة، نرى ليستر مرتدياً سروال الرياضة يمارس

تمارينه على البند.  
داخلي: منزل بيرنهام - المرائب - المشهد مستمر  
عبر النافذة، نرى الكولونيل يقف في الخارج مراقباً. نسلط  
عليه لقطة زووم بطيئة فيما هو يراقب ويتجمد في مكانه.

خارجي: منزل بيرنهام - المرائب - المشهد مستمر  
(المشهد من منظور الكولونيل): ينهي ليستر تمرينه الأخير،  
ثم يضع الأثقال جانباً ويجلس لاهث الأنفاس مبللاً بالعرق.

يجري يده الفارغة على صدره... ثم يتطلع إلينا وقد اكتشف  
فجأة أنه مراقب.

داخلي: منزل بيرنهام - المرائب - المشهد مستمر  
يحدق ليستر والكولونيل ببعضهما عبر النافذة

خارجي: منزل بيرنهام - المرائب - بعد بضع دقائق.  
يبنهمر المطر بغزارة الآن، وتسمع فرقة رعد قوية. نحن  
مباشرة خارج باب المرائب الذي يرتفع ببطم ليظهر ليستر

وهو يتسّم لنا.  
ليستر: يا إلهي. يا رجل، أنت غارق في الماء.  
داخلي: منزل بيرنهام - المرائب - المشهد مستمر

يشد ليستر الكولونيل إلى الداخل. يتحرك الكولونيل يتصلب  
ويبدو متشغل البال، مشتتاً بعض الشيء.

ليستر. هل تريدني أن أدعوك ريكى؟ إنه في غرفة جين.

يكتفي الكولونيل بالوقوف هناك متطلعا إلى لистер.

ليستر: هل أنت بخير؟

الكولونيل (بصوت خشن): أين زوجتك؟

ليستر: أوه ... لا أدري، ربما ذهبت تمارس المتعة مع أمير

العقارات الصغير هذا أو تدري؟ أنا لست أبالي.

يقترّب الكولونيل أكثر منه.

الكولونيل: زوجتك مع رجل آخر وأنت لا تبالي؟

ليستر: كلا. فزواجنا مظهري فقط. إنه مجرد دعاية للتدليل

على أننا أسوياء جداً. هذا في الوقت الذي تصح علينا أي صفة

سوى أن نكون أسوياء.

يبتمس مكشراً وكذلك يفعل الكولونيل

ليستر. أنت ترتجف.

يضع يده على كتف الكولونيل. يطبق الكولونيل عينيه.

ليستر علينا أن نخرجك من هذه الملايس.

الكولونيل (هامساً): نعم...

يفتح عينيه وينظر إلى لستر وقد امتلأ وجهه بضعف الألم ما

كان ممكناً أن نتوقعه منه. عيناه مغروقتان بالدموع

ينحني لستر نحوه باهتمام.

ليستر: لا بأس عليك.

الكولونيل (بصوت أبهى): أنا ...

ليستر (برقة): أخبرني، ما الذي تحتاج إليه؟

يرفع الكولونيل يده ويضعها على خد لستر ... ثم يقبله.

يتجمد لستر لبرهة من الزمن، ثم يدفع الكولونيل بعيداً. يعمق

وجه الكولونيل خجلاً.

ليستر: وا. وا. أنا أسف. لقد أخطأت الظن

يحدق الكولونيل في الأرض رعيناه ترعشان، ثم يستدير

ويجري خارج المرائب نحو الليل المطر.

داخلي. مرسيدس ينز ل. ٤٢٠ - المشهد مستمر

كارولين مازالت تستمع إلى نفس شريط التوجيهات. تحمل

المسدس في يدها.

صوت الشريط. «أنا أرفض أن أكون ضحية». عندما يصبح

هذا شعارك ويجري في رأسك بشكل دائم ...

توقف كارولين الشريط وتضع المسدس في حقيبة يدها.

كارولين أرفض أن أكون ضحية.

خارجي. على الطريق العام - المشهد مستمر.

تنطلق المرسيدس من جانب الطريق.

داخلي منزل بيرنهام - المطبخ - المشهد مستمر

يدخل لستر، يفتح الثلاجة ويتناول زجاجة بيعة. فجأة

نسمع موسيقى تنبعث من الغرفة الأخرى. يفتح لستر

زجاجة البيعة ويتجه نحو غرفة المعيشة

داخلي منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور لستر): نتحرك ببطء حول الزاوية تظهر

أنجيلا في المشهد، واقفة بالقرب من جهاز الستريو تحمل

علبة اسطوانات. كانت تبكي، وجهها منتفخ، وشعرها

منكوش. ننظر نحونا بقلق، ثم ترسم على وجهها ابتسامة

تحمل بعض التحدي.

أنجيلا: أمل أن لا يزعجك استخدامي لجهاز الستريو.

يعمل لستر على الحائط ويأخذ جرعة من زجاجة البيعة.

ليستر. بتأتاً.

(ثم)

ليلة سيئة؟

أنجيلا: بالحقيقة ليست سيئة، مجرد .. غريبة.

ليستر (يبتمس مكشراً): صدقيني، لا يمكن أن تكون بأي حال

من الأحوال أغرب من ليلتي.

تبتمس. يقفان هناك صامتتين. الجو مسحور.

أنجيلا: تماركت مع جين.

(بعد ضربة موسيقية)

كان هذا بسببك.

تحاول أن تكون مغرية وهي تقول هذا، ولكنها لا تحسن ذلك.

يرفع لستر حاجبيه.

أنجيلا: غضبت مني لقولي أنني أعقد أنك جذاب جنسياً.

يبتمس لستر بسخرية. إنه جذاب جنسياً.

ليستر (مقدماً لها زجاجة البيعة): هل تريدين رشقة؟

تومئ برأسها. يرفع لستر الزجاجة نحو فمها وتحتسي

بارتهاك. يسمح ذقنها بظاهر يده بلطف.

ليستر. إذن ... هل ستقولين لي؟ ماذا تريدين؟

أنجيلا. لا أعرف

ليستر: لا تعرفين؟

وجهه قريب من وجهها. تفقد أعصابها ... الأمور تتطور

بسرعة كبيرة...

أنجيلا: ماذا تريد؟

ليستر: هل تمزحين؟ أريدك أنت. أردتك منذ اللحظة الأولى التي

شاهدتك فيها. أنت أجمل شيء رأيته في حياتي.

تأخذ أنجيلا نفساً عميقاً قبل أن ينحني ليستر ليقبل خدوها،  
جبهتها، جفنيها، عنقها ...  
أنجيلا أنت لا تعتقد أنني عادية؟

ليستر لا يمكنك أن تكوني عادية حتى لو حاولت.

أنجيلا شكراً  
(بعيداً)

لا أعتقد أن هناك شيئاً أسوأ من أن يكون الإنسان عادياً .

يقبل لистер شفتيها.

داخلي مرسيدس بنز م. ل. - ٣٧٠ - المشهد مستمر.

تقود كارولين السيارة وعلى وجهها أمارات التصميم.

كارولين. أرفض أن أكون ضحية. أرفض أن أكون ضحية.

أرفض أن أكون ضحية.

(غاضبة)

ليستر، لدي شيء يجب أن أقوله لك ...

داخلي منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - بعد بضع دقائق

أنجيلا مستلقية على الأريكة بينما يتمدد لستر فوقها. ينزع

سروالها ويجري أصابعه على ساقها بلطف، ثم ينتقل إلى

أعلى ويداعب وجهها .

داخلي منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

ريكي وجين يكامل ملامسهما يستلقيان متعاقبين على سرير

جين.

جين: هل أنت خائفة؟

ريكي: انا لا أخاف.

جين سوف يحاول أهلي العثور علي

ريكي: لن يحاول أهلي ذلك.

داخلي. منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - المشهد مستمر.

يبدأ لستر في فك أزرار قميص أنجيلا. تبدو وكأنها منفصلة

عما يحدث.

يفتح لستر قميصها فيظهر نهذاها ينظر لستر إليها مبتسماً

غير مصدق أنه على وشك أن يفعل ما كان حلم به مراراً، ثم

أنجيلا إنها المرة الأولى بالنسبة لي.

بضحك لستر.

ليستر أنت تمزحين.

أنجيلا (هاسمة): أنا أسفة.

ضربة موسيقية. ينظر لستر نحوها إلى أسفل وقد تلاشت

ابتسامته.

(المشهد من منظوره): تستلقي أنجيلا أسفل المشهد، محرجة  
وهشة. هذه ليست المخلوق الأسطوري لفانتازيا لستر. هذه  
طفلة عصبية.

أنجيلا: ما زلت أريد أن أقوم بذلك ... لقد اعتقدت فقط أنه يجب  
أن أغلحك ... فيما إذا تصالمت لماذا لم أكن ... أفضل.

يتهدل وجه لستر. لا يمكن له أن يقوم بهذه العملية الآن.

أنجيلا (محتارة): ما المشكلة؟ أظن أنك قلت أنني جميلة.

ليستر (برقة): أنت جميلة.

يتناول غطاءً من خلف الأريكة ويلفه حول كتفيها، ساتراً

عريها.

ليستر: أنت جميلة جداً ... وكنت سأكون رجلاً محظوظاً جداً ...

يبتسم ويهز رأسه. تشعر أنجيلا بالإهانة وتجهش بالبكاء.

أنجيلا. أشعر أنني بلهاء.

ليستر: لا تدعي هذا الشعور يتأياك.

يأخذها بين ذراعيه، تاركاً أيها تضع رأسها على كتفه، فيما

يمسد شعرها ويؤرجحها بلطف.

أنجيلا: أنا أسفة.

يمسك لستر بكتفيها وينظر إليها بجدية.

ليستر: ليس هناك ما يدعو لأن تكوني أسفة.

ولكنها تواصل البكاء يضمها لستر ثانية.

نسمع صوت فرقة رعد شديدة في الخارج.

ليستر (ببتسم): لا بأس، كل شيء على ما يرام

خارجي: معروين هود - بعد بضع دقائق

لقطة مقربة على عيني كارولين منعكسة في مرآة السيارة.

تدير رأسها لتتأمل من النافذة. (المشهد من منظورها): الباب

الأحمر لمنزل بيرنهام مفتوح رغم انهمار المطر.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد برهة من الزمن.

تجلس أنجيلا إلى نضد المطبخ، وقد ارتدت ثيابها ثانية،

تتناول سندويشاً من الديك الرومي.

أنجيلا: يا إلهي. كدت أموت جوعاً.

يعيد لستر وعاء المايونيز إلى اللقاعة.

ليستر: هل تريدني أن أجهز لك واحداً آخر؟

أنجيلا: كلا، كلا، هذا يكفي.

يستدير نحوها رافعاً أحد حاجبيه.

ليستر (باهتمام): هل أنت متأكدة؟

أنجيلا. أعني، ما زلت أشعر ببعض الاضطراب ولكن ...

(يصدق)

. أشعر أنني أفضل. شكراً

ضربة موسيقية مديدة فيما يقوم ليستر بتفحصها، ثم ليستر كيف حال جين؟

أنجيلا ماذا تعني؟

ليستر: أعني، كيف تسير حياتها؟ هل هي سعيدة؟ هل هي بائسة؟ أريد حقاً أن أعرف. وهي تؤثر الموت على إطلاعي

على حياتها

تبدل أنجيلا الحديث وهي تشر بالضييق

أنجيلا: إنها ... إنها حقاً سعيدة. إنها تعتقد أنها تحب

تدير أنجيلا عينها دلالة على مدى سخف هذه الفكرة

ليستر (بهدهو) من حسن حظها

(ضربة موسيقية نشاز)

أنجيلا. وما أحوالك؟

ليستر (يبتمس، متفاجئاً). يا إلهي،

لم يأسئالي أحد هذا السؤال منذ وقت

طويل (يفكر بذلك)

أنا عظيم.

يجلسان هناك يكتفیان بتبادل

الابتسامات بين بعضهما البعض،

ثم

أنجيلا (فجأة): علي أن أذهب إلى

الحمام.

تجه إلى هناك، فيما يراقبها ليستر وهي تبتعد، ثم يقف في

مكانه متسانلاً عن السبب الذي جعله يشعر فجأة بالرضى.

ليستر (يضحك): أنا عظيم

شيء ما على حافة النضد يلتفت نظره فيمد يده للإمساك به ...

لقطة مقربة على صورة في بروج فيما هو يلتقطها. إنها

الصورة التي رأيناها في وقت سابق تجمع مع كارولين

وجين اللقطات منذ بضع سنوات في مدينة ملام. السعادة التي

تبدو عليهم مذهلة يتجه ليستر نحو مائدة المطبخ حيث

يجلس ويتفحص الصورة. يشعر فجأة أنه أكبر سناً وأكثر

نضجاً ... ثم يبتسم: الابتسامة العميقة المكثفة لرجل يدرك

الآن فقط معنى النكتة التي سمعها منذ فترة طويلة ...

ليستر: يا رجل أيها الرجل ..

(برقة)

رجل أيها رجل أيها رجل ...

بعد ضربة موسيقية، ترتفع خلف رأسه فوهة مسدس موجهة

نحو أسفل جمجمته.

(لقطة زاوية). تشكيلة من الورود المقطوفة حديثاً في زهرية

على النضد المقابل، ذات حمرة قرمزية قانية في مقابل

بياض الحائط. ثم تدوي طلقة رصاص مرسله صدى غير

طبيعي. في اللحظة ذاتها، يصطبغ الدمان الأبيض بالدم.

لون الورود الأحمر القرمزي للورود ذاته.

داخلي. منزل بيرنهام - البهو - بعد بضع دقائق.

يهبط ريكي السلم تتبعه جين.

داخلي. منزل بيرنهام - المطبخ - بعد بضع دقائق

يفتح ريكي باب غرفة الطعام، ثم يتوقف. تظهر جين خلفه.

جين: يا إلهي

(المشهد من منظورها). بركة من الدماء تشكلت فوق مائدة

المطبخ. يدخل ريكي المطبخ

ويقترب ببطء من جسد ليستر

الخالي من الحياة، مفتوح العينين

ولكنه غير خائف. تلحج به جين

مصدومة. يركع ريكي، وهو يحمل

في وجه ليستر غير المرئي ... ثم

يبتمس، ابتسامة خفيفة جداً.

(المشهد من منظورها): ليستر يتطلع

إليها وعيناه لا حياة فيهما، ولكنه

يبتمس الابتسامة الخفيفة ذاتها.

ريكي (هامساً برهبة ...): واو ...

ليستر (صوت خارجي): لقد سمعت دوماً أن حياتك بكاملها

تومض أمام عينيك في اللحظة التي تسبق موتك.

خارجي: السماء - نهراً.

نحن نظير عبر غطاء أبيض من السحب.

ليستر (صوت خارجي): أولاً، تلك اللحظة ليست بتاتاً لحظة ...

إنها تمتد إلى الأبد مثل محيط من الزمن...

خارجي: غابات - ليلاً

بالأسود والأبيض: ليستر ذي الحادية عشر من العمر يتطلع

إلى أعلى وهو يشير متحمساً إلى (المشهد من منظورها): نقطة

من الضوء تسقط عبر سماء مرصعة بالنجوم بشكل مذهل

ليستر (صوت خارجي): بالنسبة لي، كانت فيما كنت ممدداً

على ظهري في معسكر للكشفة لأراقب النجوم وهي تهوي ...

داخلي. منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - ليلاً

ريكي وجين ممددان ملتفان على سرير جين بكامل



ملايسهما. يسمع صوت إطلاق نار من الأسفل، ينظران إلى بعضهما البعض مذعورين.

خارجي شارع في الضواحي - الغسق  
بالأسود والأبيض شجر القيقب في الخريف.  
أوراق كالأشباح تتساقط ببطء على الرصيف،  
ليستر (صوت خارجي)، والأوراق الصفراء، من أشجار القيقب،  
التي فرشت شارعي ...

داخلي منزل بيرنهام - غرفة التزيين - ليلاً  
تقف أنجيلا أمام المرأة تصلح زينتها. نسمع صوت الطلقة  
النارية مرة ثانية. تستدير أنجيلا مذعورة.

داخلي منزل في الضواحي - نهراً  
بالأسود والأبيض. لقطة مقربة على يدين مستيتين رقيقتين  
كالورق لامرأة عجوز فيما هما تزرزان سترّة صوفية.  
ليستر (صوت خارجي): أو يدي جدتي، والطريقة التي كان  
يبдо فيها جلدتها رقيقاً كالورق.

خارجي منزل بيرنهام - ليلاً  
تتجه كارولين ببطء نحو الباب الأحمر، مبللة حتى العظم،  
تضم حقيبته يدها الصغيرة بإحكام. نسمع صوت الطلقة  
النارية مرة ثانية

خارجي الضواحي - نهراً  
بالأسود والأبيض: سيارة بونتياك «فاير بيرد، ١٩٧٠»  
متوقفة في ممر سيارات منزل ريفي. انعكاس الشمس على  
الزجاج الأمامي يلمتص بقوة  
ليستر (صوت خارجي): والمرة الأولى التي رأيت فيها سيارة  
ابن عمي توني الـ «فاير بيرد» الجديدة.

داخلي منزل فينتس - غرفة مطالعة الكولونيل - ليلاً  
يدخل الكولونيل مبتلاً يرتدي قفازات مطاطية. يغطي الدم  
مقدم قميصه. يخطو أمام واحد من أجربة مسدساته، يفتح  
الباب الزجاجي، ويتضح أن هناك مسدساً مفقوداً.

داخلي منزل بيرنهام - القاعة - ليلاً  
بالأسود والأبيض: تفتح جين باب غرفة نومها وتحقق بنا.  
ليستر (صوت خارجي): وجيني ..

خارجي: منزل في الضواحي - الغسق  
بالأسود والأبيض: يفتح الباب فنرى جين في الرابعة من

العمر مرتدية ثوب أميرة لعيد جميع القديسين، فيما تحمل  
شعلة مضيئة وتبتسم لنا بحياء.

ليستر (صوت خارجي) وجيني  
داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - ليلاً  
تدخل كارولين مذعورة، ومازالت تطوق يديها على حقيبتها  
تغلق الباب وتقفله ثم تخرج مسدس «جلوك ١٩» من  
حقيبتها. تفتح باب الخزانة وتضع المسدس في السلة. وإذا  
تشعر فجأة براحة لистер، تلتقط أكبر كمية من ملابسه  
وتجذبها نحوها دافئة وجهها فيها. تركع على ركبتها،  
جاذبة معها أنواع مختلفة من الملابس، وتجهش بالبكاء  
خارجي: مدينة ملاه - ليلاً

بالأسود والأبيض: كارولين أصغر سناً. تجلس قبالتنا في  
واحدة من ألعاب الدوامات اللولبية. تضحك بتدفق وهي  
تحرك أحد الدواليب أمامها، فتجعلنا ندور بسرعة أكبر.  
ليستر (صوت خارجي - بحب): و... كارولين.

خارجي: موقف السيارات - نهراً  
على الفيديو: نحن نشاهد شريط الفيديو الذي كان ريكي قد  
عرضه لجين قبل ذلك، عن الكيس البلاستيكي الذي يقطاير  
حول المكان. تحمله الريح في دائرة حولنا، فتجلده تارة  
بقسوة، أو تدفعه تارة بدون سابق إنذار مطلقاً نحو السماء، ثم  
تتركه يطفو برشاقة إلى أسفل نحو الأرض.

ليستر (صوت خارجي): أعتقد أنه كان من المفروض أن أغضب  
بشدة مما حدث لي... ولكن من الصعب أن يبقى الإنسان مجنوناً  
عندما يكون هنالك كل هذا الجمال في العالم.

أشعر أحياناً أنني أرى كل ذلك فجأة، وهو كثير جداً، فيمتلئ  
قلبي كالبالون الذي يكاد ينفجر.  
خارجي: ممر روين هود - نهراً

نحن نظهر مرة ثانية فوق ممر روين هود، نهبط ببطء.  
ليستر (صوت خارجي): ... ولم أذكر أنه علي أن أرتاح،  
وأنتوقف من محاولة الالتصاق به، ثم تتدفق عبري كالمنظر  
ولا أشعر بأي شيء سوى الامتنان لكل دقيقة من حياتي  
القصيرة الهلهله ... (مرحاً) ليس لديك أية فكرة عن الموضوع  
الذي أتكلم عنه. أنا متأكد من ذلك، ولكن لا تقلق ...

إفلام تام  
ليستر (صوت خارجي) سوف تفعل يوماً ما .





جرجس شكري\*

## عبد الغفار مكاوي

### الثقافة عطش حقيقي للحرية والعدل

هذا المتصوف الزاهد في محراب الثقافة وهو يخطو الآن في العقد الثامن بعد أن ملأ خزانة المكتبة العربية بروائع الثقافة ، فقد عشق الأدب وتزوج من الفلسفة وتناسخت روحه في ترجماته الرائعة التي كانت ومازالت جسراً يصل الشرق بالغرب ، قلن ينسى القارئ العربي أن د. مكاوي هو الذي قدم له برتولد بريشت كاتباً مسرحياً وشاعراً و ايضاً جورج بوشنر الذي اعتبره شقيق روحه بالإضافة إلى هيلدرين ، أما ثورة الشعر الحديث ١٩٧٢ - ١٩٧٤ فكانت حدثاً كبيراً في ذاكرة الشعر العربي المعاصر من خلال المقدمة والنصوص .. فمن أين أبدأ حين احاور هذا الصرح الثقافي العملاق .. من أستاذ الفلسفة ريبب أفلاطون وهيجل وهيدجر وكانط وهوسرل ونيتشه وكامي أم من الكاتب المسرحي والأديب والمترجم وكاتب القصة..؟

\* شاعر من مصر

مسقط رأسه وهي مدينة تنبع محافظة الدهليزية، وأيضاً بعد انتقاله إلى المدرسة الثانوية في طنطا وفي القاهرة قرر التوقف عن كتابة الشعر والانجاء لكتابة القصة القصيرة.

كيف حدث هذا ولماذا؟

في طفولتي بدأت بالتعرف على الشعر من خلال قراءة الرافعي وجبران والحكيم والمنفلوطي وغيرهم، ولكن حبي للشعر جاء من خلال بائع دخان اسمه رشاد، كان يطوف القرى هو وحماره يبيع الدخان وتوطدت صداقتنا وكان شاعراً جميلاً ويحفظ الكثير من الشعر العربي لشوقي وحافظ والمعتزلي وكنا نتطاحر الشعر أنا وهو في المقابر حيث كنت أطوف كثيراً هناك أو في الحدائق وكان محصوله من الشعر أكثر مني، وفي تلك

الفترة كتبت قصائد عارضت فيها شوقي والمصري، وهذا يدك أنني عندي عيب كبير وهو أنني أثار أكثر مما ينبغي.. وأعتقد أنني ظلمت نفسي حين قلت أنني ظلٌ ولست أصلاً، صدقٌ ولست صوتاً.

– سوف أعترض على هذه النقطة وأقول لك أنه أمر طبيعي يحدث في البدايات دائماً وسرعان ما ينتهي وما أود معرفته لماذا قررت التوقف عن كتابة الشعر؟ قررت هذا بعد علاقة حب فاشلة، فكنت أقرأ شعري للمحبوبة وكانت لا تفهم شيئاً، فهي لا تحبني ولا تفهم شعري، والحقيقة أن إيماني بعبقريّة صلاح عبد الصبور بعد أن عشنا سوياً

جلطعتني أعرف أنني لست شاعراً.

– في كتابة د.مكاوي بدا الحس الشعري موجوداً بل وطاغياً في القصة والمسرح والدراسات الفلسفية وحتى في الترجمة وهنا يمكن القول بأنك تخلّيت عن الشعر في إحدى صورته..

بالفعل فالشعرية تسكن الإنسان ولا تفارقه فهي تسكن اللحم والعظم، وكان هناك جنباً شاعرياً يسكن الإنسان كما قالوا قديماً، ففي أحيان كثيرة أنهم بأنني أكتب الفلسفة بعقل شاعر والقصص بروح فيلسوف وقال أحدهم أنني أديب للفلاسفة وفيلسوف الأديباء، وهذا يقلقني أحياناً.

– لا أعرف لماذا القلق من هذه المقولات لأنه

كان بدوي لا يسمح بالحوار أو السؤال، ومع هذا وكان في أعماقه طفلاً

عصياً متمرداً، ولكن هذا جزء من فلسفته التي

مطحها في الزمن الوجودي

وهو أن يكون الانفصال لا

الاتصال بينه وبين

الآخرين فهناك دائماً

هجرة بينه وبين الآخر.

كنت أذهب إليه وكان يقرأ

باهتمام شديد ما كنت

أكتبه آنذاك

سوف أبدأ من الطفل الذي كان يجوب المقابر بحثاً عن أحويه، فقد ولد د.مكاوي ثالث ثلاثة وأقر ضلعا المثلث أن يتركها أصغفها وأكثرها مزالاً بعد الشهر الثاني من ولادتهما، ولقد طارده الشعور بالاذن نحو الشقيقين طيلة حياته منذ أن سمع القصة من فم أمه وشقيقته الكبرى، فكان يطوف المقابر وهو لم يتجاوز العاشرة بحثاً عن قهري الصغيرين المسكينين وعن الشبر الباقي له هو والذي أعده المقرئ وللحداد ليسع الجسد الثالث النحيل (جسده هو) إذ كان المقرئ يظن بأن الطفل الثالث سوف يلحق بأخويه ويشاء القدر أن يبقى بعد المقرئ والأم والأب، ولكن الذنب الميتافيزيقي لم يفارقه وظل يسأل نفسه لماذا عشت أنا؟ بل وصار يكتب ويعمل ليبرر وجوده ويطلب المغفرة منهما.

– سألته في البداية عن هذا الطفل وجولته اليومية في مقابر المدينة وهل هي التي حددت طريقه إلى الفلسفة فيما بعد وخاصة الفلسفة الوجودية؟

فقال: لا زمني إحساس زمّن بالأساوية وتراجيديّة الحياة والقدرية، فأنا ريفي والريفي مسحوق بالقدرية وهي تحبب به كما تحبب (الفية) برقية المشنوق فما كنت أفعله في طفولتي نوع من الإحساس التراجيدي المتمرد على الحياة والثائر على الظلم وعلى مآسي الوجود وشقاء الإنسان وظلمه، واستدرك وأقول إنها ثورة إنسان مكتومة تفصح عن نفسها في بعض

القصص والمسرحيات والكتابات النثرية فيما بعد، ورغم هذا مازلت إنطوائياً وسلبياً من ناحية الكفاح

– سوف أختلف معك فالإيجابية تتجلى فيما تكتب ليس كذلك؟

لكي أخرج من الاكتئاب كنت أكتب وهذا نوع من الدعم، وأنا أفصد المعنى المباشر للسلبية فلم أشارك في مظاهرة إلا كمترجم أو في الصوف الأخيرة كمن يمضي في جنازة، فلم أكن أيديولوجياً أو كفاحياً فعلاً أو ثوريا بمعنى الانخراط في منظمة، كنت ومازلت خجولاً وبعيداً عن الكفاح المباشر.

– بدأ د.مكاوي حياته شاعراً وذلك خلال دراسته في المدرسة الابتدائية في (بلفاس)

لا يوجد فصل حاسم أو حدود صارمة بين الأنواع الأدبية والفلسفة ، فأنت تعلم أن سارتر في مسرحيته الشهيرة (الذباب) وضع منهجه الفلسفي بكامله فيها فهي على المستوى الفني والبناء الدرامي مسرحية متكاملة وفي نفس الوقت طرح من خلالها رؤيته للوجود والعدم، وهكذا فعل ألبير كامو في روايته (الغريب) والأمثلة كثيرة..!

نعم هذا حدث وأقول لك مع السن اكتشفت أن الأدب لا يبدأ بالفكرة وإنما بالصورة أو الموقف أو بالكلمة التي تهز الإنسان الفكر يجب أن يكون أشبه بالدم الذي يسري في الكائن الحي، بحيث أنه موجود ولا نراه، مثلما كان يفعل ديسوتوفسكي وتولستوي والمعرفي الذي ظال شاعرا ولم تقسده الفلسفة فغير عن الحب المأساوي بالحب بلغة في بعض الأحيان تكون مجردة ولكن لا تشعر أنك أمام فلسفة بل شعر وذلك ينطبق أيضاً على المتنبي.. وأول من علمني التفكير بالصورة هو جبران خليل جبران حين قرأت له الأرواح المتحركة والأجنحة المتكسرة وأعتقد أنه لا شعر بغير صورة، فلوركا ولد شاعراً لأنه يفكر بالصورة وأيضاً شكسبير سيد الصورة.

— على الرغم من البدايات الرومانسية والحياة مع الأدياء لماذا اخترت الدراسة في قسم الفلسفة؟

كان من المفترض أن التحق بقسم اللغة العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية ولكن الفضل يرجع إلى د عبد العزيز المليجي الذي درس لي الفلسفة في المرحلة الثانوية (وفيما بعد أصبح من أبرز علماء علم النفس التحليلي في أمريكا) فقد بهرني وسحرتني في قدرته على توصيل رسالته. وفي تلك المرحلة بدأت علاقة حميمة بيني وبين أفلاطون حين قرأت المحاورات، فقد كان شاعراً أكثر منه منظراً وهو من الأدياء الفلاسفة ويقوم في داخله صراع بين المنطق والأسطورة، بين الفلسفة والفن، وفي النهاية عبر عن نفسه في شكل محاورات، وكما قال شيشرون أن هذه المحاورات كان تمثل في العصور الوسطى على خشبة المسرح.

ولم أندم على دخولي قسم الفلسفة فقد درس لي زكي نجيب محمود - يوسف مراد - مصطفى حلمي - أحمد

ولكنها كما ذكرت ثورت هندية وأيضاً الاستجابة ضئيلة لأن الأدب العربي يصرخ في البرية وصوته لا يؤثر في بيئة المجتمع.. لماذا؟ لأننا دائماً نصلصم بسلطة لا تحب التغيير ولا تريده حتى للأفضل لمصلحتها وهذا يعكس المصير الذي آل إليه الشعب العربي

فؤاد الأهواني - عبد الرحمن بدوي وكان بدوي لا يسمح بالحوار أو السؤال، ومع هذا كان في أعماقه طفلاً عنيفاً متمرداً، ولكن هذا جزء من فلسفته التي طرحها في الزمن الوجودي وهو أن يكون الانفصال لا الاتصال بينه وبين الآخرين فهناك دائماً فجوة بينه وبين الآخر، كنت أذهب إليه وكان يقرأ باهتمام شديد ما كنت أكتبه آنذاك ولقد استفدت منه ومن زكي نجيب محمود وكل أساتذتي في تلك المرحلة.

— ولم يستطع دمكاوي أن يقتل الشاعر بداخله في تلك الفترة وأعتقد حتى الآن ! فكان يتسلل من قسم الفلسفة إلى قسم اللغة العربية لسماع شوقي ضيف وأمين الخولي وهو يتحدث عن المتنبي لدرجة أنه قال له: (ياولد انت ماجيش البحث ليه) فقال له دمكاوي: أنا يامولانا في قسم الفلسفة.. فدعاه لحضور ندوة الجمعية المصرية الأدبية المصرية والتي كان من بين أعضائها صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمي وشكري عياد وعز الدين إسماعيل وفاروق خورشيد والذين صاروا أصدقاء العمر فيما بعد

ثم سافر إلى إيطاليا في منحة ثلاثة أشهر لدراسة اللغة الإيطالية وهناك تقابل والشاعر الإيطالي المصري

أنجارتني (وكان ولد وعاش في الإسكندرية إحدى وعشرين عاماً) والذي ترجمه إلى العربية منذ سنوات قليلة حيث تعلم هناك الإيطالية.

ثم جاءت محطة هامة في حياة د مكاي حيث تم تعيينه في دار الكتب في قسم الفهارس ولم تكن الوظيفة هي الحدث بل لقاءه برئيس دار الكتب وكان توفيق الحكيم. وسأنته قرأ لك توفيق الحكيم في تلك الفترة قصصين ونصحك بالابتعاد عن الجامعة والتفرغ لكتابة القصة فلماذا لم تفعل هذا؟

ربما لأنني شعرت بالاختناق والملل في دار الكتب فما أشجع التفكير اليومي في فهرست الكتب دون قراءتها وفي تلك الفترة جاءت المنحة إلى أمانيا بفضل أستاذي الذي رعاني وهو فرانس شتيبات (f. Steppat) في

هيراقليطس هو الأقرب إلى قلبي وأكاد أقول أنه هو نيتشه القرن التاسع عشر واسميه الفيلسوف الهلالي، ثم أفلاطون صاحب الشخصيات المتعددة فهناك أفلاطون في محاورات سقراط وهي مرحلة الشباب ثم أفلاطون الوسط والكولة والشيوخوخة فهو نفسه تطور جدلي (إد) مع كلام هيدجر عنه إذ نبت على يده النقلة الصعبة من التفكير في حقيقة الوجود إلى العقل

جامعتي فرايبورج وبرلين الحرة وكانت الدراسة الأساسية هي الفلسفة أما المساعدة فهي الأدب، وهناك تعرفت على عظماء أمثال هوسرل وهيدجر الذي سمعته يحاضر عن اللغة وإلى جانب الفلسفة درست الأدب الألماني في العصر الكلاسيكي والمعاصر وهناك تعرفت جيداً على توماس مان وبشر وجاته وهلدراين

- في طفولتك تعرفت على الأدب الألماني وقرأت آلام فيترتر ترجمة أحمد حسن الزيات وفي سن العشرين تعلمت اللغة الألمانية على نفقتك الخاصة، ثم غرقت في ألمانيا في محور الأدب الألماني والفلسفة أيضاً. ثم كانت أطروحتك في جامعة فرايبورج لنيل رسالة الدكتوراه هي المحال والتمرد عند الفرنسي ألبير كامو، كيف تفسر ذلك؟

يبدو الأمر غريباً ، ولكنني كنت أتمنى أن أقدم هذه الرسالة في فرنسا ولكن المنحة جاءتني إلى ألمانيا، وكامو بالنسبة لي نموذج وقوة للأديب الفيلسوف والمفكر الأخلاقي، وكنت قد درست في جامعة الفاهرة على يد أستاذ قد درس لكامي في الجزائر وهو Gen Gremier وكان مهتماً بالوجودية، وحدثنا كثيراً عن هيدجر وكارل ياسبرز وكامي الذي درس له، وكنت قد قرأت معظم رواياته ومسرحياته قبل السفر إلى ألمانيا، ولم أجد ممانعة حين اقتراحته، وخاصة أنه في أسطورة سينيف وجه نقداً لانعاً للفلسفة الألمان أمثال هيدجر وهوسرل، لأنهم تجاوزوا أسرار المحال وهو يرى أن الحياة ماهي إلا محال...عبث Absurde وكان نقد كامو للفلسفة الألمان جزءاً مهماً في رسالتي وهذه كانت أول رسالة بعد رسالة سابقة لها في فرنسا عن فلسفة المحال، وحاولت بلورة اللقطات الفلسفية في أدبه. من خلال المحال من ناحية وأيضاً التمرد وهما لا ينفصلان ودايماً في حالة جدل.

- بعد العودة من البعثة قدمت للقاءى العربي كاتبين من كبار كتاب المسرح الألماني بل والعالمى وهما جورج بشار وبوتولد بريشت وأيضاً الشاعر هلدراين والثلاثة ينتمون للمدرسة التعبيرية وإن كان بريشت كان ينتمي إليها في بدايته. فلماذا الانحياز لهؤلاء والتعبيرية؟

أنا أحب التعبيرية، ونحن كعرب نميل دائماً إلى المطلقات، ولم نتعلم بعد الاهتمام بالتفاصيل والدقائق إلا قليلاً عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس و إدوار الخراط ، فما زالت تغلب علينا التعبيرات اللغظية الرنانة المطلقة، وتغيب عنا التفاصيل التي يتعلمها الإنسان من خلال العلم والفن، فعلى سبيل المثال يمكن أن يصف توماس مان أوجونتر جراس باباً أو نافذة في صفحة أو يصف ملامح وجهه في صفحات، ونحن عندما نكتفي بأن نقول وجه متجهم وكفى، فنحن لم نتعلم بعد كيف نبصر.

وكلاهما بريشت وبشر خاض معارك حقيقية وثورية، وكنت قد بدأت قبل السفر إلى ألمانيا قراءة أشعار بريشت وبعد أن سافرت ترجمت له عشرين قصيدة وأرسلتها للدكتور حسين فوزي ونشرها على الفور، ومن الطريف أنه عندما تحدد موعد الامتحان كان لابد من اختيار العصر الكلاسيكي مع الإمام بالعصر الرومانسي وبعد مناقشات كثيرة اخترت كافكا وبريشت.

- كيف وكلاهما يختلف عن الآخر تماماً؟ نعم.. ولكن أحدهما يوافق طبيعتي الإنطوائية وهو كافكا بكوابيسه وأجبت أسلوبه الموضوعي وكأنه أستاذ فيزياء وأدب في أن، على العكس من بريشت فهو بعيد عن الباطن تماماً ومهتم بإيقاظ الوعي وإهتمامه بالمسرح التعليمي وثورته على الأوضاع القائمة، فالطرفان جزء من طبيعتي الثورية والمحبطة، فتجديني الآن محبط وغاضب من كل ما يحدث لنا كعرب فنحن نذبح مفتوح الأعين، وفي نفس الوقت نسينا ما يسمى بالغضب حتى المتفكرين لا يمكن تبرئتهم، والشعوب العربية لا حول لها ولا قوة فهي عجيبة يمكن أن تتشكل من خلال السياسة، أسأل نفسي كثيراً أين الغضب وخزير بري مثل شارون يذبح شعباً عربياً، فهذه شيء مهين، وأنا كمتفك أشعر بالإهانة وأنا لست من أنصار الثورة الغفورية لأي غرض فقط أؤمن برأي ديستوفسكي الذي أكده كامو. وهوان العالم كله لا يستحق أن يموت من أجله لطفل بري، والعالم العربي أصبح مقبرة جماعية، لأننا أصبحنا سمسرة.. سمسرة لكل شيء حتى للعلم والفن، فنحن نحتاج علماً حقيقياً وقناً حقيقياً.

- قيل أن نفرك جورج بشار وبريشت لدي بعض الأسئلة أولها: لماذا قلت في الدراسة التي كتبتها عن

بكل صدق أحسست أن  
التيوبية جاءت بعد أن كبرت  
جلا السن وتم تكويني، قرأت  
فيها ولم أتمسك لها. أما  
التفكيرية راجعت بعض  
الأبحاث فيها فوجدت أن  
جاءك دريدا رجل  
مفسط، ربما يكون أدبيا  
ولكن بالنسبة لي فهو مغرب.  
وأنا لست ضد معرفة أي  
إنسان ولكن علينا أن نفكر  
عقلنا النقدي

بشتر حول مسرحه أنه شقيق الروح؟

لأنه ثوري محيط مثلي وعمدي مات ضحية الثورة من أجل الشعب المسكين، وأدان المثقفين الذين يتحدثون عن الحرية والمساواة في حين لا يجد الفلاح البطاطس ليقتات بها ولا يجد اللبن لطفله، وكان يقول هؤلاء بعيدون تماماً عن الشعب. وهنا أريد أن أقول لكسي تكون ثوريين بحق لا بد أن نهتم بالبنية التحتية، فمن الصعب أن يكون الإنسان ثورياً أو وطنياً وهو لا يمتلك قوت يرمه.. لا بد من تحقيق أدنى الشروط الإنسانية ثم نتحدث فيما بعد عن الوطن.

- وهنا أتذكر ما قاله بشتر وهو على فراش المرض في رسالة بعث بها إلى صديقه أوجست شوير يقول فيها: الظروف السياسية تكاد تصيبني بالجنون الشعب المسكين يجر في صبر العربية التي يمثل عليها الأمراء و أندية التحرر ملهاتهم.

نعود إذن إلى بريشت وأسأل د. مكاولي الذي قدم بريشت للقارئ العربي لماذا لاقي مسرحه الملحمي والتعليمي صدى طيباً لدى القارئ أو المثقف العربي وتأثر به الكثير من كتاب المسرح العربي؟

أعتقد لأسباب عديدة منها أن المسرح الملحمي أو السردى قريب من المأثور الشعبي العربي وأيضاً يعطي بريشت من خلال المسرح الملحمي والتعليمي شكلاً يتبع للكاتب الهروب من المسرح التقليدي وهذا يعطي للكاتب حرية دون إعفائه بالطبع من المفردات

الأخرى مثل الصراع والحدث.. أيضاً يعطي فرصة للخروج عن النص وكأنه يعطي فرصة للعقل أن يكون نقدياً وكأنه يقول هذا الواقع الذي نراه لا يجب أن نرضى عنه ويجب أن نثور عليه - هل حقق بريشت هذا في كل مسرحه؟

لا أعتقد ذلك فهو حقق هذا في بعض المسرحيات، مثل الاستثناء والقاعدة وغيرها، أعود إلى تأثيره على المسرح العربي، ربما لحاجتنا لشيء من النقد لظروف حياتنا وعدم الرضا الموجود في تراثنا، ويرثس بيلي هذا والذي أثر على فنه أنه حول الماركسية إلى فن ولم يكن ماركسياً، حولها إلى مسرح وجعل فلسفته تتخذ ثوب شخصيات مسرحية وهو الذي تشرد كثيراً في المنافي وحين عاد إلى ألمانيا كان يسكن في نفس المسرح والذي كان يطل على مقبرة هيجل وأوصى أن يدفن إلى

جواره وهذا ما حدث ، وكان دائماً يقول على الكاتب أن يسأل نفسه، ماذا سيكون رد فعل القارئ على هذه العبارة أو تلك وهل ستدفعه إلى تغيير الواقع، أو في أضعف الإيمان تغيير وعيه، فإذا كان الرد بالنفي فلا داعي لنشر هذه العبارة.

- كتب د. مكاولي العديد من المسرحيات ومنها: الانتهازيون لا يدخلون الجنة - الموت والمدينة - المرحوم - الكنز - السيد والعبد - ملحمة جلجامش - الطفل والفراشة.. وغيرها ورغم أنك الذي قدمت بريشت ودرسته جيداً لم يناشئ مسرحك به إلا في أحيان قليلة.. لماذا؟

على الكاتب أن يكون نفسه أولاً، وربما يرجع هذا إلى جبي للمسرح الكلاسيكي مثل جوته وشيلر وبالفعل أغرى المسرح الملحمي الكثير مثل عبد الرحمن الشراوي وسعد الله ونوس وسعد وهبة ويوسف إدريس والفريد فرج وغيرهم. وربما أيضاً يرجع هذا إلى أنني رجل عاطفي ومنابعي رومانسية ولا أستطيع أن أتذكر لها وأخيراً أنا أعيش في محيط اجتماعي ولحظة تاريخية مختلفة وبالتالي مسرحياتي ستكون مختلفة.

- يبدو أنك لم ولن تتخلي عن الشعر ويبدو أن شيطان الشعر الذي يسكنك لم ولن يفارلك إذا تجلى هذه المرة في كتاب ثورة الشعر الحديث من بودليير إلى عصرنا الحالي والذي كان هو بمثابة ثورة في الأوساط الثقافية وخاصة بين الشعراء (١٩٧٢-١٩٧٤) من خلال الجزء الأول

الدراسة والثاني النصوص.. ما أُرغب في السؤال عنه هو أن ثورة الشعر الحديث في أوروبا ارتبطت بثورات أخرى في شتى مفردات المجتمع.. فماذا كنت تتوقع بعد صدور الكتاب للشعر العربي في واقع مختلف تماماً؟

في أوروبا كلمة التنوير أنتجت عصر التنوير، حين حدث ثورة الشعر في أوروبا سبقتها ثورات متعددة الجوانب فمع الثورة الصناعية انهارت أنظمة ميتافيزيقية ومنطقية ودينية بل وانهار نظام للعقل نفسه، وخاصة بعد الحرب الأولى.. نعم حدث تنوير للعقل الأوروبي وعرف مبادئ الحرية والمساواة، وإذا قارنا بعالمنا العربي سنجد أنه لم تكن لدينا ثورة صناعية بل مصانع مستعارة وقس على هذا في كل شيء ، وأقول لك أن هناك ثورات شعرية فردية في عالمنا العربي مثل الجواهري

البداية الحقيقية أن نؤمن  
بضرورة الثقافة وأنها  
ممسوليتنا جميعاً وليست  
ديكورا أو ضوضاء  
ومؤتمرات كما يقولون  
ويضعون أيضاً.. إنها  
عطش حقيقي وجوع  
حقيقي للحرية والعدل  
والثقافة هي طوق النجاة  
الوحيد

والبردوني والبياتني وصالح عبد الصبور ومحمود درويش والسياب وغيرهم ولكنها كما ذكرت ثورات فردية وأيضاً الاستجابة ضعيفة لأن الأديب العربي يصرخ في البرية وصوته لا يذوثر في بنية المجتمع.. لماذا؟ لأننا دائماً نستخدم بسطة لا تحب التغيير ولا تريده حتى للأفضل لمصلحتها وهذا يعكس المصير الذي آل إليه الشعب العربي

— من الفلسفة الإغريقية إلى المثالية الألمانية مروراً بالوجودية رحلة طويلة ممتعة وشاقة قطعها د. عبد الغفار مكاوي تلميذاً ومعلماً وشارحاً ومترجماً ومحللاً.. فماذا فعلوا بك وكيف وجدتهم.. فهل وجدت ثورياً محيطاً اعتبرته شقيق روحك مثل بشرن أو شبيهك مثل هلدريين؟

هيراقليطس هو الأقرب إلى قلبي وأكاد أقول أنه هو نيتشه القرن التاسع عشر واسميه الفيلسوف البهاكي، ثم أفلاطون صاحب الشخصيات المتعددة فهناك أفلاطون في محاورات سقراط وهي مرحلة الشباب ثم أفلاطون الوسط والكهولة والشيوخوخة فهو نفسه تطور جدلي إذا صح كلام هيدجر عنه إذ تمت على يده النقلة الصعبة من التفكير في حقيقة الوجود إلى العقل.. العقل الإنساني الذي أصبح المحك في التمييز بين الصواب والخطأ على أساس قياس كل شيء ناقص في عالمنا على الأصل وهو المثل، وقد عشت أفلاطون لأنه يمثل الصراع بين الفلسفة والفن.. فالفلسفة عنده طريق وليست هدفاً نهائياً.

وهناك نبشته وكانط أما هيدجر فلا أجد له نظيراً في استيعاب الفلسفة، وأقول لك أنني لا أملك قدرة التنظير فقط التعاطف مع النصوص وشرحها للمطلبة.. كيف يفهمون أسلوب التحول فالفلسفة فن طرح الأسئلة

وأثناء قراءتي للفلسفة أفكر في تحويلها إلى أعمال فنية والأن أنا مشغول ببعض القصص عن حياة ومواقف بعض الفلاسفة. — وليس غريباً أن يصف د. مكاوي علاقته بالنصوص الفلسفية بالتعاطف معها أو التفكير في تحويلها إلى قصص تتناول حياة ومواقف الفلاسفة، فهو يعتبر أن الترجمة المبدعة الموفقة

نوع من الفعل الصوفي أو التضحية بالذات في سبيل الآخر — وهو النص الأصلي وعالمه — وأنها كما يقول شبنور: نوع من تناسخ الأرواح. وسألت د. مكاوي عن المناهج الفلسفية الجديدة والتي رفض أصحابها إطلاق صفة الفلسفة عليها مثل البنوية والتفكيكية وموقفه منها؟

فقال: بكل صدق أحسست أن البنوية جاءت بعد أن كبرت في السن وتم تكويني، قرأت فيها ولم أتحمس لها. أما التفكيكية راجعت بعض الأبحاث فيها فوجدت أن جاك دريدا رجل مسقطرهما يكون أدبياً ولكن بالنسبة لي فهو مغرب. وأنا لست ضد معرفة أي إنسان ولكن علينا أن نحكم عقلنا النقدي.

— سؤال قديم جداً ولكن لا بد أن أسأله للدكتور مكاوي عن الفلسفة العربية التي لفظت أنفاسها الأخيرة في كتاب نهافت النهافت.. فلماذا كان ابن رشد آخر الفلاسفة؟

إغلاق باب الاجتهاد، وانتهاء الدولة الإسلامية إلى ديولات كان له التأثير الأكبر، وأنا لست مع هذا الرأي أي سؤالك، فمن يسأل هذا السؤال يتوقع أو يتخيل فيلسوفاً كبيراً بالمعنى الشامل وهذا انتهى مع هيجل فهذا النوع لم يعد مطلوباً أو ممكناً، ولدينا اجتهادات كثيرة فهناك فزاد زكريا وركي نجيب محمود وعبد الرحمن بدوي والجايري.

— في ظل هذا الأوضاع كيف ترى مستقبل الثقافة العربية؟

البداية الحقيقية أن نؤمن بضرورة الثقافة وأنها مسؤوليتنا جميعاً وليست ديكوراً أو ضوضاء ومؤتمرات كما يقولون ويفعلون أيضاً.. إنها عطش حقيقي وجوع حقيقي للحرية والعدل والثقافة هي طرق النجاة الوحيد — وأخيراً سألته من هو الإنسان؟

قال لي هذا سؤال الأسئلة.. الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يقاوم الموت بكل أشكاله وهو الإنسان الذي يواجه الموت بكل أشكاله المختلفة، ويؤكد مجد الحياة والعقل والحرية لما يبينه من حضارة وما يهدده من فن وأدب وكأنه كائن يتحدى الموت دائماً وكأنه يقول للوجود إذا كنت سأنتهي للعدم ولكنني لست عدماً وسأترك ما يدل على وجودي.

قال لي هذا سؤال الأسئلة.. الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يقاوم الموت بكل أشكاله وهو الإنسان الذي يواجه الموت بكل أشكاله المختلفة. ويؤكد مجد الحياة والعقل والحرية لما يبينه من حضارة وما يهدده من فن وأدب وكأنه كائن يتحدى الموت دائماً وكأنه يقول للوجود إذا كنت سأنتهي للعدم ولكنني لست عدماً وسأترك ما يدل على وجودي



## محمد السرعيني

# من عاب تصويف الكتابة الشعرية زمن سيادة الالتزام، عاد إلى هذا التصويف زمن انحسار هذه السيادة

تقديم واعداد: حسن الغرهي \*

تقديم

محمد السرعيني علامة بارزة في حركة الشعر المغربي المعاصر، وواحد من أهم الأسماء الشعرية العربية في حداثتها الراهنة، باعتبار أن منجزاته من أهم التجارب الشعرية في الوطن العربي.

فمنذ بواكيره الأولى، تلك التي تعود إلى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، ابتدع الشاعر محمد السرعيني صوته الخاص، ومضى جاهداً في سبيل تطويره عبر تجربته التي امتلكت منذ البدء خصوصيتها وريادتها. ومن ثم كان - ولا يزال - صوتاً مغايراً لكل الأصوات الشعرية التي جالته أو جاءت بعده.

\* باحث وأكاديمي من المغرب

وفي الشعر كما في باقي كتاباته، يظل النص الذي يكتبه محمد السريغيني عصياً متمرداً لا يسلس القيد للقارئ وللنقاد معاً إذا لم يكونا على بينة من مفاتيح مغاليقه. من هنا فإبداعاته شائكة ومشاكسة، وتحتاج إلى قارئ من نوع خاص مدجج بمعرفة شمولية، لأن إبداعاته - بشهادة الجميع - في غاية الراء وعلى مستوى فكري بالغ العمق.

في هذا المجال، نسجل أن محمد السريغيني كمثقف من طراز خاص، استطاع باقتدار كبير تحقيق تلك المعادلة المفقودة بين الشعر والفكر، وذلك منذ اقتحامه لمناطق الفكر الشعري التي هي مناطق نادر من القتحما في شعرنا المغربي المعاصر.

أمام تجربة عريضة وعميقة كهذه، وسواء أكان ذلك على مستوى الرؤية أم على مستوى الكتابة، فإن قراءتها ومقاربتها ليستا بالأمر الهين، ذلك انهما تتطلبان كثيراً من الجهد والروية والدراسة العميقة، من أجل ادراك بعض أبعادها الفنية وقيماتها الجمالية ورموزها الحضارية ادراكاً لا يخطئه الاستيعاب.

وفي هذا الإطار فإننا نعتقد أن مجالسة الأستاذ الدكتور محمد السريغيني وفتح حوار/ حوارات معه، تصبح ولا شك ذات فائدة كبيرة، من أجل هذا كان هذا اللقاء معه فرصة سمحت بالإصغاء إليه والاقتراب منه وهو يلقي بعض الضوء على مشروعه الشعري المتميز بالبالغ العمق والتركيب، كما وهو يدلي بالعديد من الآراء ذات الأهمية الخاصة، لعلاقتها بمثونه الإبداعية وبالقواقع الأدبي/ الفكري المعاصر.

## مقدمة بقلم الشاعر:

أعتقد أنه من الأليق أن أبدأ بالحديث عن مشكلة تخصني بالدرجة الأولى وهي أن الذين يقرأون شعري يجدون عننا كبيراً جداً في التوغل في مضامينه وفي فهمها. ويرجع ذلك إلى سببين. الأول هو أنني باعتبار تكويني الفلسفي السابق، لا أرى فصلاً بين ما هو شعر وما هو فلسفة. والثاني هو أنني إزاء هذا الوضع الذي انحدرت إليه اللغة العربية في الكتابة، (هذا يخص جميع الأجناس الأدبية) أجد أنني مدعو إلى

احترام هذه اللغة عن طريق احترام قوانينها ومعاييرها. ولذلك عزوت استعصاء فهم ما أكتب من لدن قرائي إلى انجذابهم إلى تيار العجمة، ذلك الذي كان بتأثير أساليب اللغات المعاصرة للعربية الآن. لذا اعتقدت أنه على الإنسان أن يكتب بلغة تستمد من القديم مقوماتها ومن الحديث كل قدراتها. فإذا استطاعت هذه اللغة أن تزواج بين السنين، فإن الأمر يكون جيداً. وفي هذا المجال بالذات، إذا حاول الإنسان أن يحصي على الذين يكتبون بالعربية الآن في المغرب (دون تعميم لأن فيه مجافاة للمنطق) ما يقع فيه من الهنات ومردها إلى تأثرهم باللغات الأجنبية تأثراً دالاً على أنهم ألفوا هذه العجمة حتى استحال عليهم أن يتوغلوا في مقروءهم العربي فيفهموه، كما جعلهم إذا أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم أن يتوخوا دقة النقل. وليكن ذلك على الأقل في البنية العامة للغة، تلك المتعلقة بنظام الجملة فيها، فالكتابة في كثير من الأحيان يغلون نظام الجملة العربية ويتبنون نظام الجملة في اللغات الأجنبية. فهم يعيدون الضمير على متأخر لفظاً ورتبة، وهو شيء غير وارد في اللغة العربية، ويعطون اسم الموصول ولم يسبقه اسم موصول يصح عطفه عليه. (Et qu) إنني أتوقر على جرد كبير بهذه الأخطاء التي يقع فيها هؤلاء الناس منساقين إلى مظان تأثيرهم.

هناك نقطتان اثنتان هما عقلنة الشعر ووجدنة الفلسفة، أحاول احترامهما وأصوغ ما أصوغه على مذهبهما بطريقة توطد العلاقة بين هذين المحورين المتعارضين. لقد مر ذلك الوقت الذي كان الناس فيه يعتقدون أن جميع أنواع الشعر تمتع من الوجدان لا من غيره، لكن جاء الوقت الذي نعلن فيه بالغم العريض أن الشعر يمكن أن ينتج من العقل. وهذا لا يعني استبعاد الوجدان بصفة نهائية، بل يعني تزواجا بينهما تكون فيه نسبة العقل أقوى من نسبة الوجدان. نعم، كيف يمكن أن يقع التزاوج بين هذين المتعارضين؟ هنا يكمن أساس المعادلة، وهو أن يكون الإنسان ملماً بأحوال الشعر قديمه وحديثه، وأن يكون كذلك ملماً بالأهم من الاتجاهات الفلسفية، وهذا الاملاام المزدوج من شأنه مع الممارسة أن يمهّد الطريق أمام الشاعر، وبصفة سريعة، يلتقي الشعر بالفلسفة فيمما يأتي: في المحاكاة، في المسافات، في المساحات، في الكثافات. إنني لا أقصد بالمحاكاة معناها الاغريقي عند ارسطو وافلاطون، في حين أقصد بالمسافات تأرجح الشعر بين المحسوس واللامحسوس، وبالمساحات



الظاهر والباطن، وبالكثافة القول والتصور. ويتم المحاكاة عبر المقولات الارسطية وهي الجوهر والكيف والكم والعرض والفعل والانفعال والزمان والمكان والملاك. لاحظوا معي جيدا كيف أن هؤلاء الذين يتشدقون بالهينوييات من العرب المعاصرين، وهي نوعيات وأشكال، يستقلون كثيرا من هذه المقولات لكنهم لا يشعرون إلى أصلها الارسطي، وذلك يجعل هذه المقولات تنصرف إلى الواقع وإلى الممكن وإلى المتخيل، كما تنصرف إلى هذه الأشياء بواسطة الحس أو بواسطة الحركة أو بواسطة النقلة *deplacement* أو بواسطة الاحتياز في المكان أي في التمكن فيه.

وفيما يتعلق بالمسافات فإن هناك منها مسافة المحسوس ومسافة اللامحسوس ومسافة الحقيقة التي لا أعني بها مدلول *la verité* بل أعني بها مدلول الحقيقي *le sens propre* وهو ما يقابل المجاز وتكون مسافة المحسوس مقطعة، لأن المدرك حينما يدرك بحواسه شيئا فإن ذلك الشيء له بداية ونهاية يسترسل ما دام مبتدئا وينقطع ما وصل إلى نهايته. أما مسافة اللامحسوس فهي ممتدة دائما وتذكر عن طريق التقابل بالمقابلات المعرفية في المنطق الارسطاطيليسي، كالتضاد والتناقض. ولولا أن الوقت لا يتسع لهذا، لأمكننا أن نفضل الكلام فيه. أما مسافة الحقيقي فتبتدئ من المحسوس ويكون آخرها أول مسافة المجاز الذي لا نهاية له. وبالمطبع، فحين يقتحم الشاعر هذا العالم، لابد من استعانه بكثير من هذه النظرات العجيبة التي تحفل بها بلاغتنا العربية القديمة، كقصايا المجاز والاستعارة والكناية وشروط هذه جميعها، مما له مساس بالفريضة، تلك التي تسوغ للشاعر الانزياح (وإن كنت أفضل على هذا المصطلح مصطلحي العدل أو العدل) أما المساحات فهي أولا مساحة الظاهر وتتعلق بسطح المعنى، وهي ثانيا مساحة الباطن وتتعلق بما تحت المعنى أو ما فوقه *le surréalisme* وهذا يعني أن كل ظاهر له تحت وفوق، كما له قبل وبعد. كما يعني أن اللغة اليومية التي نتعامل بها لا قبل لها ولا بعد، لا فوق لها ولا تحت، لا طول لها ولا عمق، لأن معانيها تدل على مسمايتها بالضبط لا تزيد عليها شيئا. هنا نفتح هلالا فنقول: إن الظاهر والباطن لهما مدلول فقهي وكلامي، (ابن حزم وأهل السنة) لكنهما عند المتصوفة يعنيان شيئا آخر. كما أن لهما في الثقافة الغربية مداليل عجيبة، جعلت فرويد ينحو بهما منحى نفسيا أدى

به إلى اكتشاف اللاوعي *le subconscience*. وهناك معنى آخر لهما، وخاصة بالنسبة إلى الشعر في أوروبا بصفة عامة. والحقيقة أن الباطن لا يقف عند حدود المجاز بمستوياته كلها، بل يتجاوزها، ومن ذلك للباطنية الرامباوية، وهي باطنية حروفية، إذ المعروف فيها أن بعض الشعراء كان يلعب بالحروف، مثال ذلك أنه كان يبدأ البيت الأول من بعض قصائده بحرف من كلمة معينة يبدأ البيت الثاني بحرفها الثاني، وهكذا دواليك إلى تمام الكلمة عند تمام القصيدة، مما يجعل الحروف «الأول» في بداية الأبيات ذات معنى إذا قرئت عموديا. أما الباطنية التي أقصد إليها فتأخذ من كل ما ذكرته مما يخدم مصلحتها، وتطرح ما يجعلها منتسبة إلى معنى فقهي أو كلامي أو صوفي أو فلسفي أو نفسي أو بروطوني أو رامباوي. أنقضي من كل هذه ما هو بعيد من الدلالة عليها، واحتفظ منها بما يساعدي على اتخاذ سبيل خاص بعيد عن الزجج في متابعة هذه العلوم وتلك الاتجاهات، أي انشئ استعمال منها المشترك العام واستبعد منها ما هو خاص بها. إن هذا التصرف واضح جدا في أعمال الشعرية.

### إن آخر التقاء الشعر بالفلسفة تتجلى في مسافة الروحي

ومهما يكن الأمر، فإن آخر نقطة في التقاء الشعر بالفلسفة تتجلى في مسافة الروحي، وهي مسافة لها علاقة بالجانب الصوفي الذي يعنى بتقليص المسافة بين المادي والروحي عن طريق تغليب الثاني على الأول في عملية تدجين قائمة على التزام صارم. نجد أمثلة لذلك عند المعري، وخاصة في قصائده التي كتبها بعد رجوعه من منفاه البغدادي، وعند الشاعر هولديرن، ذلك الذي ترجم شعره إلى العربية، فهو مسور يمكن الرجوع إليه. أما مساحة المادي، فهي على العكس من مسافة الروحي، إذ أنها لا تربط الروحي إلا بالوجدان ولا تنذهب به إلى الحد الأقصى من الروحانية، على أساس أن بالمادي قوام الحياة. يتجلى ذلك عند المتنبي الذي دارت كل حكمته حول أنشاء كأنها محور الأشياء، كما نجدها عند نيشه في شذرياته الفلسفية النظرية القريبة من الشعر، فكلها ذات إشعاع يشيد بالمادة وبالمادي، وهذا واضح في كتابه: هكذا تكلم زرادشت الذي جميعه رموز وكله تكليف. وهناك مساحة أخرى هي مساحة الانطولوجي (علم الوجود بما هو موجود) تلك التي تبدو في المسألة الدائمة، ذات الصدى المتقطع. مسألة الكون، مسألة الإنسان، مسألة

الماضي، مسالة الحاضر، كل ذلك من أجل استشفاف المستقبل، وهو ما نجده عند كل من هايدجر وهيجل، وخاصة فيما يتعلق بهذه الثنائية، ثنائية الصورة والظل، ذلك ان كل حد من حديها وجوده مرتبط بوجود الحد الآخر.

وهناك أيضا مساحة الفكري، وهي تلك المساحة الشاسعة التي تجعلني أرى - وقد أكون مخطئا، لكنني لحد الساعة مقتنع بما أقول - وجوب وقوف الشعر عندها، لماذا؟ لسبب بسيط هو ان هذا الشعر لم يوجد عبثا، لم يوجد لبكاء على ميت أو على طفل دارس، وإنما وجد لغرض ذوبان الذات في الذات، أي أنه تصوير للذات الجمعية من خلال الذات الفردية إذا كان الشعر بهذا الحجم من الأهمية، فلا بد من تدخل الفكر فيه بدل محايقته. وهناك مساحة أخيرة هي مساحة التداعي، ونعني بها أن الآني يستدعي تصور شيء آخر مناقض له، وقد يعني تصوير شيء يستحضر شيئا آخر طلبا للكثافة، تلك التي تتعلق بالقول وبالصور، ويتدرج الفعل الشعري في التناهي، وبكثافة استعمال اسلوب المصادرة على مطلوب، وبكثافة حرق العادة الذوقية والمجمعية والأسلوبية، وبكثافة الغموض، وبكثافة الإبهام، وبكثافة العلامات اللغوية الأخرى. وأعني بالكثافة ان يكون القول محكم البناء وفقا للأسس التي درجت الاعمال على احترامها. وأعني بها تدرج الفعل الشعري من الجنينية الى استواء الخلق، مما يشي بكونه ثم ميلاده ثم تزعزعه ثم وصوله الى مرحلة النضج، وهذا ما يصور السيرة الشعرية عامة او خاصة تصويرا يسهل وضعها في نسق عام او خاص. وأعني بها مصادرة على مطلوب أن تكون غير خاضعة الى قوانين الطبيعة بالتعبير عنها بما هو مألوف في اللغة، بل ان تعمل على بحث العلاقات التي تربط بين مفردات اللغة مما حدده القدماء وتحاول تجاوزها. إن هذا الكلام لا ينافي ما سبق أن قلته من أن كثافة القول تقتضي احترام القواعد، لأن بنية اللغة تقوم على مثل هذا الاحترام. ومن ان كثافة المصادرة على مطلوب تتعلق بكيفية استعمال اللغة، ومن ان كثافة حرق العادة تعتمد قانون التجاوز وتطرح قانون اللبائ، إذ يمكن أن يقال. وضعت الشجرة بعد مخاض، رغم أن الوضع والمخاض راجعان الى المرأة لا ينافي كل هذا ما سبق وأن قلته عن وجوب احترام المعايير اللغوية، ذلك أنني أقصد بالمعايير المعايير الأساسية، اما المعايير الثانوية فهي التي ينبغي تجاوزها بجميع أنواع الكثافة.

وهناك أخيرا كثافة الغموض، إذ منها الرديء ومنها المستحسن، فهي إذن نوعان: غموض مجاني يميل إليه المبتدئون لأنهم يعتقدون أنهم عبره يستطيعون إبهام المتلقي. اما النوع الثاني فهو ذلك الغموض الذي هو جزء من بنية القصيدة، بحيث لا تكون إلا به. روي عن بعض الشعراء القدامى حين سئل عن غموض صوره، لم تكتب ما لا يفهم؟ فأجاب: لم لا تفهم ما يكتب. وبikasو نفسه حين طلب منه في مرحلته النكبيية: ماذا تعني هذه الاشكال التي ترسمها؟ أجاب: «لا يتطلب الرسم الفهم بل النظر الثاقب» الذي يكتشف الانسجام بين العناصر المكونة للوحة، إذ به تحدث الفائدة. ان قضية الغموض حقيقة قديمة وجد شائكة، ولا يمكن أن ترى إلا من خلال النوعين معا. من القدماء من كان يتكلف الغموض، ومنهم من كان غموضه جزءا من بنية قصيدته، ومؤدى القضية من جهة أخرى ان الشاعر الذي يركز في قصيدته على صورة واحدة نوعها في كل أبياتها، هو شاعر مصاب بإسهال كتابي، ذلك ان المفروض في القصيدة ان تتحرك ضمن مجموعة لا متناهية من الصور تخدم غرضها العام كيف ذلك؟ هناك طريقة سهلة يلتجئ كثير من الشعراء إليها، وهي الاكثار من أدوات العطف للتوصل الى الانتقال من صورة إلى أخرى، وهذا يسقطنا في الغموض الاول اي الغموض الناتج عن التعتيط أعتمد أن أعدى أعداء الكبي الشعرية القومية هو الالتجاء الى حروف العطف وإغراق المكتوب الشعري بها يمكن تفادي هذه الحروف بالتقليل من استعمالها او بعدم استعمالها بالمرّة، عن طريق وضع بعض الصور بين هلالين كبيرين أو بين سطرين صغيرين، أو أن يترك الأمر على حاله بدون عطف، والقارئ اللوعي يحاول باجتهاده وبما له من درية على قراءة الشعر ان يكتشف العلاقة بين الصور المتلاحقة التي تطلو من حروف العطف او من أي رابطة لغوية أخرى. على ان هناك حقيقة كما تنصرف الى الشعر المعاصر، تنصرف الى الشعر القديم، وهي أن كل نوع من الشعر له نوع خاص من قرائه المقبلين عليه التاركين لغيره. ينال الشعر ذو المأخذ السهل من القراء اولئك الذين معارفهم جد متوسطة، وهم كثر، وهذا شأن قراء نزار قباني. وهناك الشعر المحكم المحكم الذي يتطلب في قارئه معرفة اوسع وتقبلا أكثر، فهم قلة من الذين تمرسوا بقراءة الشعر وفهمه، إذ لهم من الحس ورهافة الفهم ما يستطيعون به ان يصلوا الى مغاليقه. وهنا لا يجب أن نعطي لدلولي

الانجبار والابهار ذلك المعنى المجاني، ولكن نعتليهما معنى الصراع الذي يجب أن يكون قائما بين الشاعر وقارئه، وهو صراع سلمي مأتاه أن الشاعر يريد أن يتعب قارئه قبل أن يصل هذا إلى فك رموز القصيدة. إن قراءة الشعر المحكم المحك تستلزم هذا الصراع الحيوي الذي يجمع بين الشاعر وقارئه

وهناك كثافة العلاقات اللغوية التي يتيحها الشاعر تمكنه من اللغة التي يكتب بها وحسن استغلاله لها. وبالنسبة إلى اللغة العربية، فإنها تتمتع بما لا يحصى من هذه العلاقات لاتساعها وغناها المعجمي، وهذا شيء ينبغي أن ينوّه به. إن جودة استغلال الامكانات اللاحدية لهذه اللغة، تلك التي يتيحها للشاعر تعدد اشكال بنيات الجملة تلك التي تتيحها وفرة المترادفات البدالية على الشيء الواحد في أطواره المختلفة، تلك القابلية العجيبة التي تمتلكها العربية، قابلية التكيف مع الجديد بسبب من اتساع باب الاشتقاق.

الحقيقة أنني بهذه المقدمة حاولت أن افتح باب الحوار في وجوهكم، وحسبي أنني عبرها قد استطعت وضع اليد على مكان مهمي للشعر وعلى طريق مارستي كتابته. ربما يمكن أن يكون ما قدمته لكم مقدمة لما تريدون طرحه من الأسئلة المتعلقة بما قلته او بما كتبتّه. ولكم اوسع النظرة.

## الحوار:

..... \*

❖: إن هذا التصور في الحقيقة كما ينصرف إلى الشكل ينصرف إلى المضمون. وفي بدايتنا يوم كنا في سن الزهور أي في سنسكم، أي في منتصف الاربعينيات ويدياة الخمسينيات، كان شعر المهجر هو اقوى ما حققه الشعر العربي المعاصر من التطور، وكان المغاربة مقبلين عليه قراءة وتفهما وكتابة، وما ديوان «أحلام الفجر» إلا دليل على هذا. ولم يقتصر الميل إلى الشعر المهجري على المغاربة وحدهم، بل امتد حتى شمل العالم العربي كله. جماعة ابولو في مصر، ابراهيم العريض في البحرين، عبدالكريم بن ثابت وعبدالمجيد بنجلون ومحمد الصباغ وعبدالكريم الطبال وغيرهم. لكن لا بد من التمييز بين هؤلاء، بين جماعة تفقوا العربية فقل التقليد المهجري في شعرهم، وجماعة لم يكونوا على إلمام باللغة وأبواها فكثر ذلك التقليد. والحق أن شعر المهجر يقوم على دعاستين اثنتين: الانسان والطبيعة. الانسان في علاقاته بالانسان وباللّه وبالدين. والطبيعة ذات

الفاعلية في الانسان المتكيفة مع أحواله وأفراده. فغما يتعلق بالانسان نلاحظ الأثر المسجي واضحا، إلى درجة أن ايليا ابوماضي وميخائيل نعيمة وجبران كانوا يدعون إلى الطول، وهو ما دعا إليه سفر التكوين من أن الله خلق العالم على صورته. وفيما يتعلق بالدين، كان هؤلاء المذكورون يؤمنون بتعدد الطرق الموصلة إلى الله، فكل يتخذ له طريقا منها، وهكذا فالاديان جميعا تنتهي عند قطب واحد. وبالنسبة إلى شخصها، كان هناك منزلق يقع فيه من قلد الشعر المهجري، هو أن يحذو حذوهم في رؤيتهم للدين وللانسان والطبيعة، وشعورا مني بخطورة هذا المنزلق، فقد عوضته بالتأمل في حالة المغرب وقد كانوا يومئذ مستعمرا، لذلك انصبت وجدانياتي على الوطن في علاقاته بالهزبين السياسيين اللذين صنعنا استقلاله، وفي علاقاته بالكوني بصفة عامة، كل ذلك تم عن طريق الترميز حيناً، وعن طريق المباشرة حيناً آخر

في هذه الفترة، كان هناك شعر بهذا المعنى، وكان هناك شعر رياءه أكثرى به بعض الاشخاص الذين احتضنتهم الحركة الوطنية في أول الأمر، أي من الاربعينيات إلى مطلع الخمسينيات. وحين ذهب إلى باريس أخذت اكتشف ما حو لي، فوجدت أن مثل هذا الشعر لم يعد صالحا للتعبير عن راهنية الذات الشاعرية في هذا الكون، ذلك أن مجموعة من المشاكل تصطرع داخله، ومجموعة من الايديولوجيات تقترح لإنهاء ما يصطرع فيه. ولذلك، أصبح من الضروري البحث عن طريقة للكتابة الشعرية تقوم على التعريف بالانسان الذي يصارع من أجل البقاء، يصارع النظم السياسية التي تسير في اتجاه عاكس لطريق التقدم، يصارع المستغل. فكان أن دخلت بهذا إلى مرحلة واقعية من سوء الحظ مسطحة نزل فيها الشعر عن كثير من رؤاه حين تنازل عن المجاز والانزياحات اللغوية والدلالية وهما رافدا الأساسيان وصار يكتب بلغة نظرية هي إلى اللغة اليومية أقرب منها إلى اللغة الشعرية. ولعل هذا التسطيح كان ناتجا عن ضيق الأفق المعرفي في هذه الفترة.

وهنا ينبغي القول أن هذه المرحلة عاشها الشرق العربي نفسه بما فيها من تسطيح نظراً لشعور فكرة الالتزام وفرضها بقوة الارهاق. على أن هذا الالتزام لم يكن ليعمر طويلا، فقد بدأ يخو أواره شيئا فشيئا، وذلك حين خف الصراع البارد بين المعسكرين الشرقي والغربي. وكان هذا ما رجع بالشعر

الى استعادة امكانياته، لكنه لم يعد إلى الفترة الوجدانية السابقة، بل انه اجتهد في تحقيق المواءمة بين حسنات الفترة الوجدانية وحسنات الالتزام، الشيء الذي نتج عن ميلاد فترة ثالثة أدت الى اعتبار الشعر ربيعاً للفكر، فكان لابد من أن يتمايش فيه عنصر الشعر والفكر رغم ما بينهما من تناقض

..... \*

❖: انه من الصعب ان يقدم الإنسان تعريفاً جامعاً مانعاً للإيقاع. ذلك أن Henri Meschonnic في كتابه: *Critique du rythme* ذكر في مقدمته «ان الإيقاع هو كل شيء ولا شيء في الآن عينه» لماذا؟ لأن تعريفه غير ممكن. نعم يمكن الحديث عن إيقاع بالنسبة الى اللغة، ويمكن الحديث عن إيقاع للشعر، ويمكن الحديث عن الإيقاع بالقياس إلى الفنون جميعها، وعلى الأخص منها التشكيل، لكن كل ذلك لا يلمس غير الشكل الظاهر، مع العلم أننا نحس أن هناك في الباطن إيقاعاً نجح عن تلصصه وتحديد. فكيف إذن يتحدد الإيقاع في اللغة؟ يتحدد على مستويات تأليف الأصوات في الكلمة الواحدة، وتأليف الكلمات فيما بينها في التعبير، ألا ترى أن البلاغة العربية رأت الفصاحة في الكلمة المركبة من حروف لا تنافر بينها، ولذلك عابوا استعمال كلمة (الهمج) لما جمعت من حروف الحلق التي لا يتم النطق بها مجتمعة إلا بإتباع الحال الصوتية. ورأتها أيضاً في الكلام في حسن تأليفه حين حددت مواطن الوصل ومواطن الفصل، وحين ألحت على العناية بالأساليب وورودها على سنن كلام العرب.

أما الإيقاع بالنسبة الى الشعر، فهناك إيقاع شكلي ملموس ومقنن، ويتعلق بقبولة القصيدة في إيقاع عروضي إن كانت عمودية، أو في إيقاع تفعيلي إن كانت تفعيلية. لكن إذا كان الأمر يتعلق بقصيدة النثر، فإن إيقاعها نسقي، بعضه مستمد من اللغة وبعضه الآخر مستمد من الموضوع نفسه. إن الإيقاع في قصيدة النثر يفترض الكثافة أكثر من أي عنصر آخر من عناصر القصيدة، على أن النثر *is intonation* ليس إيقاعاً بالنسبة إلى، ذلك أنه لا يعني غير الضغط صوتياً على بعض حروف الكلمة، وهو ما يقابل المد في العربية. إنه بضاعة غريبة تجدها في الشعر الانجليزي بصفة عامة، وتجدها في الشعر الفرنسي بصفة خاصة (توبوفيل غوتيي). وهو كما حدد، يختلف من منشط للشعر إلى آخر. إذا أنشد منشط قصيدة ضغط على بعض حروف كلماتها، فإنني إذا أنشدت نفس القصيدة،

من الممكن ألا أضغط على نفس الحروف التي ضغط عليها المنشط الأول.

ولعل المصري تمام حسان كان من القائلين بوجود النثر في العربية، في كتابه العربية مبناها ومعناها، وحدده بمفهوم انجليزي، وحين أتى بأمثله له من العربية، طلب أن تقرأ هذه الأمثلة من اليسار الى اليمين كما لو كانت العربية لغة انجليزية، وهذا غير وارد. على أن في العربية شيئاً غير النثر، حتى ولو انتهى الى التنبيه هناك إدغام المتماثلين، كشذو وعد، وهناك فك الانغام في مواطن محددة كشذوت وعدنا، ولم يشدد ولم يعدد، وهناك قصر الممدود ومد المقصور للضرورة الشعرية، وهناك حذف ياء المنقوص مع التذكير في درج الجملة رفعا وجرا، وذكرها في درج الجملة نصبا، وفيها كسر الساكن الأول إذا التقى مع ساكن آخر. (إن ساكننا النقيب اكسر ما سبق، وإن يكن لدينا فحذفه أحق= ابن مالك في ألفيته) هذا هو ما يوجد في العربية مما تتوسل به الى إحداث الانسجام في النطق وفي الانشاد. إنني شديد الإيمان بأن لا نثر في العربية، وإذا أخطأ في تعريفه انسان من وزن تمام حسان، فإن ذلك لا يعني إلا تعسفاً بمقتضاه يثبت لهذه اللغة ما ليس لها.

وهناك الإيقاع في الرقص ويعني تساوق حركات الجسد مع الموسيقى الماكرة. وهناك الإيقاع في الفنون التشكيلية، وهو ألا تشكل ألوان اللوحة مظهراً ناشزاً يسيء إلى انسجام جميع عناصرها من ضوء وظل ولون ومساحة وكم وكيف وخط ومحيط. ذلك أن لكل لون انتماء الى عائلة تضم مستويات من هذا اللون، بحيث إذا وضع الوردى بجانب *Le violet* فإن الأقوى في اللونية منهما يطغى على الآخر. إذن لا بد من إيجاد نسق يربط بين أفراد العائلة اللونية الواحدة. *La gamme des couleurs* وعلى كل حال، فالإيقاع هو كل شيء ولا شيء في الآن عينه.

..... \*

❖: إذا كان النثر غير موجود في العربية، فإن فيها ما يقوم مقامه من التريق أو التفتيح في بعض حروف بعض الكلمات، فإن قلت على الله فخم اللام وإن قلت بالله ترقها، ويبدو التفتيح والتريق بوزن صوت اللام في هاتين الكلمتين بألة وزن الصوت. هذا موجود ولكن غير الموجود أن يبعث عن النثر في لفظة (كتب) هل هو على الكاف أو على غيرها من الحرفين الباقيتين، وهذا هو المثال الذي ساقه تمام حسان للنثر.

إنني أحفظ بيتاً من الشعر الفرنسي هو لـ G.Apolinaire وهو  
الآتي:

Sous le pont de Mirabeau coule la Seine et nos amours  
إنشاده بعد ضمة الكاف في Coule ، كأنه يضع l'Accent chapeau  
على (O) أو (U)، في حين أن ذلك غير وارد في شأن هذه الكلمة  
خارج الانشاد

ومن الوجوه التي يمكن أن تذكرنا بالفنر في اللغة العربية  
بالإضافة إلى التزييق والتفخيم والإدغام والفك وطريقة  
ضمان التناقص في حالة التقاء الساكنين، نذكر كذلك إدغام  
غير المتمثلين في حالة تنوين يليه ميم، (وأمم ممن مكمم)  
وأمممممم= قرآن كريم بقراءة (ورش) وذلك لأحداث مثل هذا  
التناقص حال القراءة.

وعلى كل حال، فالذين يهتمون بالحث في اللسانيات  
المعاصرة لو صبح لهم التمكن من قديم النحو والصرف  
والبلاغة بأشكالها، وصح لهم العلم باللسانيات المعاصرة،  
لأفادوا اللغة العربية المعاصرة، ولما وقعوا في مثل ما وقع  
فيه تمام حسان. لماذا؟ لأنهم يجمعون بين القديم والحديث  
جميعاً يؤهلهم إلى اكتشاف جوانب القوة- وهي كثيرة-  
وجوانب الضعف في اللغة العربية- وهي قليلة-. ومن  
الأمثلة على ذلك أن كمال أبوديب لم يطلع على القديم بالشكل  
الدقيق، ولذلك جنى على العربية عامة وعلى العروض  
الخليلي بصفة خاصة، جنائياً جعلته يرميه بالقصور  
ويستبدله بمعطيات الشعر المقطعي الغربي، بحيث انحرف به  
عن إيقاعيته الذاتية إلى إيقاعية مقطعية، حتى أنه عمد إلى  
أطروحة العراقي طاروق الكاتب، تلك التي تغيث ادخال  
العروض هذا في الحاسوب، وتمكن من ذلك حين بسط القول  
في «نظريته الثنائية» فتبين أنها أبوديب لنفسه وبني عليها  
خاطناً كثيراً من الفرضيات اللسانية، ولم يكف بذلك، بل  
عاب على صاحبها ما لا يستحق أن يعاب عليه، دالاً بذلك  
على سوء فهمه وإرادته إسقاط مفاهيم غريبة على هذا  
العروض. كل ذلك في كتابه: «البنية الإيقاعية في الشعر  
العربي».

أعتقد أن العلم سلسلة متقاربة الحلقات تربط الحاضر  
بالماضي، لتشكل منها المستقبل الشاهد بما حصل عليه هذا  
العلم من التطور، ولذلك، فكل بحث يهمل الجذور لا ينال  
السمت العلمي المراد.

✦ يشير ديوان الكائن السبائي إلى الاسطورة المعروفة، وهذا  
الكائن هو الغار المسؤول عن انهيار سد مأرب اليمني. الغار  
الذي لو سئل عن حقيقة عمله لأجاب بأنه الهدم والتقويض.  
إن، فالكائن السبائي هو ذلك الذي يهدم لمجرد الهدم، وله  
أنواع كما جاء في الديوان: كائن سبائي سياسي جعل نفسه  
في خدمة التخلف لأن وجوده به، وكائن سبائي تاريخي  
حاول توجيه التاريخ نحو الغراب والهدم، وكائن سبائي  
أجنبي سعى بالاحتلال إلى طمس معالم البلد الذي احتله،  
وكائن سبائي أسطوري رمز إلى كل هذه الأنواع، وتأسطر  
بسبب من طغيا الكائنات- الحشرات على الأرض امتلاكها  
لا لاكتشاف ما تدخره من أسرار مما ينفق الناس. وعليه،  
فالكائن السياسي هو المستبد برأيه المتيقن من أنه لا رأي  
بعده ولا قبله، والكائن التاريخي هو الطاغى السفاح الذي  
ملأ الأرض دماً بدلاً أن يملأها عدلاً وإنصافاً، والكائن  
الأجنبي هو الجزائر الـ «ليوطي»، و«فرانكو» اللذين فتحا أبواب  
المغرب أمام فرنسا وإسبانيا الاستعماريين، والكائن  
الأسطوري هو الخلاصة المركزة لكل هذه الكائنات السابقة  
الذكر: لقد تأسطر أوفقيير والحجاج وليوطي وفرانكو، فغدو  
رمزاً للطاغوت.

✦ يكتب الآن في فرنسا شعر «انزياحي» على كل المستويات،  
وخاصة على مستوى الإيقاع. هذا الشعر الانزياحي انطلق  
مبدئياً من القصائد ذات الكثافة العالية، تلك المستفادة من  
«الهايكو» الياباني، وتجد اصداً لها فيما يكتبه الشعراء  
الشباب في المغرب. على أنه ينبغي التمييز بين شعر شذري  
وأخر منتسب إلى «الهايكو». الشعر الشذري أساسه التأمل  
الشبيه بشعر الحكم، أما «الهايكو» فهو يتناول الواقع بجميع  
مستوياته. أما إبقاعه فليس ظاهراً أي شكلها كما هو الحال  
في للعمودي والتفعيلي، ولكنه مضمحل عبر عنه بعضهم بأنه  
داخلي يحس به النقاد العرب يمتحنون من كتاب Suzanne Bernard  
المعروف، مع العلم أن النتائج التي توصلت إليها هذه الكتابة  
كانت بشعر نظرها في الشعر الفرنسي ابتداءً من بودلير،  
فكيف يمكن أن يتعسف الانسنان تطبيق ما توصلت إليه  
الكتابة هذه على شعرنا المعاصر (قصيدة النثر) لأن الشعر  
الذي درسته يملك خصوصيات معينة لا يملك مثلها شعرنا.  
المهم أن الانزياح في هذا الشعر الذي يكتب الآن يمارس على  
جميع الأصعدة. هذا ويمكن القول إن قوة الإيقاع في هذا

الشعر تركزت على الكثافة الدلالية، وعلى الكثافة المعجمية ووراء الكثافتين مما مجال واسع للقراءات وللتأويل.

..... \*

♦ تستطيع أن تجد من بين قراء القصيدة الواحدة المبحذ وشبه المبحذ، وتستطيع أن تجد من بينهم في نفس الوقت من يحكم عليها بالبور والثبور. السبب في ذلك أن أنواق الناس تختلف، وتبعاً لذلك، يختلف مآتي الحكم عندهم. وبالنسبة إلي، هناك معياران اثنان، الأول شكلي وهو توفر القصيدة على احترام المعايير الأساسية للغة، مما يولد التعاطف مع شكل القصيدة، على أنه في بعض الأحيان يكون الشكل جيداً والمضمون فارغاً. والثاني مضموني، وهو أن تتوفر القصيدة على مضمون يمس الشغاف. على أنه يحدث أن يكون الشكل غير جيد والمضمون جيداً. وفيما يتعلق بهذا المضمون فإنه لا

يُمس الشغاف إلا حيث يكون جيداً. والحق أن البجدة مجال واسع لا يحدد بشكل حاسم تبعاً لاختلاف الأنواق وتباين الاتجاهات من متلق إلى متلق آخر. أما فيما يتعلق بالشعر الثاني من سؤلكم، وهو مدى الاستفادة من المرجعية الصوفية، فإن ما يجب أن نعرفه، هو التفريق في الصوفية بين الممارسة الطقوسية والاستفادة من التراث الصوفي الممارسة تتجاوز المکتوب إلى الطقوسية حين تزج بالبدن في ممارسات من الذكر والشطح. هذه الممارسة لا علاقة

لي بها إطلاقاً. لكن الشيء الذي ينبغي التنبيه له، هو أن العلاقة بين الشعر والتصوف علاقة قديمة، إذ أن كثيراً من المتصوفة المسلمين أشر عنهم شعر، أو كانوا شعراء لهم دواوين. كابن عربي والحلاج وابن الفارض والششتري، وهذا حتى بالنسبة إلى متصوفة مسيحيين كالفديسة طيريسا الابيلية Teresa de Avila، فهذه لها قصائد مشهورة وبعضها منحول عليها أو منحول لها. وكذلك المتصوف المسيحي يوحنا الصليبي San Juan de la Cruz والقصيدة التي مطلعها Quiero morir para vivir (أريد أن أموت لأحيا) منسوبة لطيريسا وليوحنا معا. وهذا أيضاً حتى بالنسبة إلى الشاعر اليهودي «أبينصور» المتصوف الغاسي الذي له قصائد عبرية كلها ابتهالات

ولا يفت الأمر عند هذا الحد، بل يتعداه إلى شعراء هاموا بالشرق بسبب من نفحاته الروحية، كرامبو الذي ذهب إلى شيبام في اليمن، وغوته الذي كتب ديواناً هو الديوان الشرقي

للساعر الغربي، إذ كان شديد الولع بالروحانية الفارسية، ويوشكين الذي كان يحن إلى أسو له الأفريقية الإسلامية. والأهظة على هذا كثيرة إذا أردنا استقصاءها.

والحقيقة أن التراث الصوفي الإسلامي كان وضيء الاشراف من ناحية اللغة ومن ناحية المضمون الذي يفذه خيال خصب في غاية العمق والتجلي. نستطيع أن نمثل لذلك بالمواقف والمخاطبات للتفري، ورسائل ابن عباد الرندي وحكم ابن عطاء الله السكندري وبما تركه ابن عجيبة التطواني وابن العريف الصنهاجي الطنجاوي صاحب محاسن المجالس (هذا الكتاب من أمثع ما يقرأ) كل ما ذكرته يعرب عن التماعات مسبوكة سبكا دقيقاً من حيث اللغة ومكثفة من حيث المضمون ودالة على مخيلة تتجاوز حدود الممكن. لماذا لا يقرأ الشاعر هذه الآثار وهي بهذا الثراء؟ على أنه يجب

الدخول إلى هذا الثراء من باب العقلانية التي تتخلل، فلا تأخذ بغير الواقع المصعب للخيال وللساذكرة. وإذا كان يقال إن عقلية الصوفي تجريدية ومطلقية، وعقلية الفيلسوف حسية ومادية، فإن الشاعر إذ يدخل إلى عالم التصوف شاعراً بهذا الفرق بين العقليتين، فإنه يجد فيه العجب العجيب، ولهذا فلا يصعب اتهام شاعر اقتحم هذا التصوف بأنه صوفي، والحال أنه يرفض مطلقاته أن هو اعتنق إبداعاته.

يستفيد الشاعر من قراءة للتصوف مجموعة من الأشياء، منها التكتيف، ومنها الإيمان بقصور اللغة عن الاحاطة بالفكر والتخييل والتعبير عن الخواالج، (هذا ما دعى السوراليين إلى البحث عن لغة فوق الواقع، في مقابل ما دفع الصوفية إلى البحث عنها في الماوراء = كلما اتسع المعنى ضاقت العبارة) ومنها ألا تلتق على اللغة القداسة، بل أن تغدق عليها كل الصفات التي تجعل منها كائناً كلما راودته عن نفسه تأبى. وتعني مراودة اللغة عن نفسها محاولة خرق العادة وتجاوز ما قننه المعناريون القدماء، فلا تبحث للتشبيه عن مبرر مادي يسهل مهمته ويجعلها سائفة، ولا تجهد نفسك في مواءمة المجاز لقرينته التي تجعله مقبولا عند القارئ، ولا تبحث عن زريعة في هذين أو في غيرهما، كالتعابير المسكوكة التي أمن عليها القدماء. بهذا تتحقق الكثافة. هذا والمتصوفة يملكون من العبارات ما لو عرضته على البلاغي لحكم بمجافاتها للقواعد، ذلك أنهم كانوا

## إن قوة الإيقاع في هذا

### الشعر تركزت على

### الكثافة الدلالية،

### وعلى الكثافة

### المعجمية ووراء

### الكثافتين مما مجال

### واسع للقراءات

### وللتأويل

اسم المتصوف المسيحي ريموندو لوليو (تُثق العربية وتأثر بابن عربي وابن سبعين وعاش في تونس) فإن كل هذا شكل تأثيراً بالروحانية الشرقية لدى هذا الشاعر رغم أن تأثره بها كان سطحياً، إما لعدم إلمامه بالعربية، وإما لأن هناك سبباً آخر لا أعرفه. إن هذا يدل على أن استفادة الشعراء العرب المعاصرين من التصوف تميزت عن استفادة الشعراء الغربيين منه. وهذا لا يعني أن هذا التمييز امتد إلى أن جعلهم قداميين اتخذوا من التصوف ذريعة للهروب من مشاكل الحياة واستبداد الحكام، ومن فهم لأسسها. إنهم بدل أن يعبروا عن سخطهم بدال مساو رياضياً للممدلول أي بلغة الحديث الهومي، فهم قد التجأوا إلى الترميز والتلميح في عصر ألجئت فيه الأقوال. ومما يلاحظ في هذه القضية، أن كل من عاب تصوف الكتابة الشعرية زمن سيادة الالتزام، عاد إلى هذا التصوف زمن انحسار هذه السيادة.

• : : : : : •

❖: حدث أن قسمت في بعض دروسي في السلك الثالث بكلية الآداب الجسد حسب ما تعاقب عليه من الأسقاطات وما نظر إليه به من مختلف الزوايا: هناك إذن الجسد الفقهي والجسد الفريزي والجسد الطبي والجسد الصوفي والجسد الروحاني: فالجسد الفقهي عبارة عن جسد واحد يسقط عليه كثير من الأحكام الفقهية، أو عن جسدين يتألفان بطريقة قانونية يحددها الفقه، وذلك من أجل استمرار النوع الإنساني. وفي حالتها الأفراد والتشخيصية، هناك قوانين تؤهل هذا الجسد للعبادة كالاغتسال مثلاً. أما الجسد الفريزي فهو ما يؤجج الفرائض في الجسدين المفاهيميين، عن طريق التدرج أو العري، مما يظهر المفاتن التي هي محط الشهوة. ولقد استفاد التشكيل من هذا الجسد حين ألجأ على إظهار حركاته ودقائق تركيبه الفيسيولوجي. أما الجسد الطبي، فهو ذلك الهيكل المتكون من مفاصل وأعضاء وعظام ولحم وألياف وأعصاب. ويحدد الطب مجال عمل هذه المكونات ومجالي صحتها وفسادها. وأما الجسد الصوفي فممنه المادي وهو الأكل الشارب اللابس المتعبد. غير أن الصوفي الحق من يقلل من حاجة الجسد إلى هذه الأشياء، فيكتفي في الأكل بما يقيم الأول. وفي اللباس بقليل الخشن (المرقعة = *la queue*) الذي يحفظ من تقلبات الطقس ولا يكون داعياً إلى البذخ، ويكون ذلك كله مدعاة إلى التفكير من العبادة. تلك التي تجعله يتنامى روحياً، فإذا كمل نموه الروحي هذا أصبح

يجعلون خصوية مخيلاتهم فوق المعيار إلى حد خروج الأشياء عن نطاق العقل. شأنهم في ذلك شأن الذي يأخذ بسرمان مبدأ الإمكان على الكل، تطويعاً للغة وخروجاً بها إلى فضاء الحدس الواسع. ومنها الاستفادة من التراتبية الصوفية *La hierarchie mystique* لا بمعناها الطقوسي، بل بمعناها العملي المتجلي في جعل فقرات القصيدة مترتبة بطريقة متوالية دلالية. *D'une manière chronologiquement sémantique* لاحظوا أن التراتبية الصوفية تبدأ بالمريد ثم الشيخ ثم الولي ثم القطب، كذلك القصيدة تبتدئ من الكائن الجنيني فالوضع في حالة لاواعية فحالة الاستواء ثم تنتهي في حالة واعية، السابق هو السابق واللاحق هو اللاحق. هذا هو الجانب المنطقي المعقول الذي على أساسه تبنى القصيدة بناءها العقلي، مما يمكن أن ينحو بالشعر إلى العقلانية التي لا تفرط في مقابلتها الجوداني.

على أن هناك منحنى آخر يستفيد منه الشعر من التصوف، ذلك هو الاهتمام بحيوات المتصوفة الذين عاشوا لحظات مأساوية كالحلاج، وبالمطبع لا ينبغي استغلال هذه المأساوية استغلالاً خاطئاً، بل يجب أن تمزج مزجاً دقيقاً بموضوع القصيدة، فكانها لها لحة وسدى. لقد استفاد كثير من الشعراء العرب المعاصرين من حيوات المتصوفة كالحلاج والسهورودي، وكان بعضهم سطحياً يكتفي بالإحالة على التاريخ أكثر من إحالته على دلالة المأساة بالنسبة إلى ما يكتبه، في حين ضمن بعضهم الآخر للمأساة أن تتأسر فتغدو رمزاً لشبيهاها في كل زمان ومكان. كان هذا البعض هو الذي شعرن هذه الحيوانات.

وإذا كان هذا الذي ذكرناه منسحباً على الشعراء العرب المعاصرين، فما انسحب من التصوف على الشعراء الغربيين يعني شيئاً آخر. هؤلاء الشعراء الغربيون استعمالهم التصوف بسبب من روحانيته الشرقية، (غوته ورامبو وأندريه بروطون) ورغم أن هؤلاء كانوا منتمين إلى روحانية مسيحية، فإن ضغط الحضارة الصناعية عليهم فيها جعلها باهتة في دواخلهم، لذلك بحثوا عن البديل في روحانية الشرق. من ذلك أن بروطون اتخذ لسورياليتة سلطة اسنادية نظير ما هو معروف في رواية الحديث، ونظير ما هو معروف عن بعض المتصوفة الذين كانوا يثبتون سنداً لطريقهم الصوفية. فإذا علمنا أن بروطون هذا ابتداءً سلسلته بهرم المثلث بالحكمة كما فعل ابن سبعين، وإذا علمنا أنه ذكر فيها

جسدا روحيا، وهو النوع الثاني منه، وتدرج في المراتب الصوفية من جسد مريد فشع فولي فقطب فإنسان كامل يصل الى مرحلة الكشف التي تتجلى فيها كل الحجب. أما الجسد الروحاني، فهلامي، بمعنى انه غير متشكل، لانه لا يتحقق إلا بفساد الجسد المادي، ولذلك اعتبر الصوفية الجسد سجنا للروح وهو آخر مرحلة من مراحل الجسد الصوفي، تلك التي فيها يصل المتصوف الى مرتبة الانسان الكامل، فيخرج الى البرزخ حيث الأرواح الناجية من أجسادها. والحقيقة أن هذه الاجساد باستثناء ما هو علمي منها كالطبي والفقه، من شأنها أن تشد نظر الشاعر من أجل أن يستشف ما وراء القشر، مما هو أبعد من العظام والألياف والأعصاب. *Il y a toujours un sens esotérique* هناك إذن معنى باطني كلما شغف البصر، استطاع أن ينفذ الى ما وراء القشر، وفي هذا يختلف شخص عن شخص آخر.

أن الجسد المادي يصبح باهرا حين يلجئ الى المصنعات كاللباس الأنيق واستعمال أدوات التزيين فيبتعد عن الجبلة الأولى، الى حد ما هو أبعد من الجسدية *Extracorporel*، والا فالرسم الذي يرسم الأجساد العارية من مايكل أنجلو الى رودان، يهتم بالتقاطيع الجسدية البارز منها والضاغر، ولكنه لا قدرة له على إبراز الشفافية الكامنة وراء القشر. على أن الرسام الذي يرسم جسدا عاريا بصفة توحشية أو تعكيبية أو تجريدية، يمكن أن يقنعني بهذه الشفافية الماورائية.

❖ إذا فهمت الذات فهما فلسفيا، يمكن أن يقال إن بينها وبين الروح فرقا، وكذلك إذا فهمت فهما لغويا، غير أن النفس والروح تأخذان معنى واحدا عند من أرخوا للفلسفة الاسلامية. ومن جهة أخرى فالذات فلسفيا تقابل الجوهر، وهذا كما يعرفه الفلاسفة هو الذي لا يقبل الانقسام لا طولا ولا عرضا ولا عمقا بعكس الذات التي تقبل الانقسام الى هذه الثلاثة. غير أن الذات والجسد بالمعنى اللغوي لا فرق في مفهوميهما. ولقد جرت العادة أن يوضع للذاتي مصطلح *Subjectif* للموضوعي *Objectif*، إذن فللذات بهذا المعنى مفهوم *Concept*، والجسد بالمعنى السابق اسم لمسمى.

❖ لا يمكن ان يتحدث عن الحداثة إلا ما يصنعها، والذي يصنعها هو من ابتكر الحاسوب ونفذ الى عمق أسرار الالكترونيات لكن يمكن ان نقول إننا نعيش عصر الحداثة

ونستفيد منها. نستعمل جميع مبتكراتها ولا ننتجها، وفي بعض الاحيان نستعملها لتثبيت تخلفنا. إن وصفنا بالحداثة أو بما بعدها وصف غير دقيق، وهذا لا ينافي ميلنا اليها واعتقادنا بضرورتها. يجب أن نفهم الحداثة انطلاقا من وضعنا، وهو وضع حرج، أي وضع الذي يجنب الى التقدم والتمو وتقف في وجهه معوقات القوي المستمدة من ضعفنا. انه يرغبنا على استعمال الحداثة تابعيين لا أناداء له. وفيما يتعلق بالشعر، أنا مع الحداثة بدون قيد ولا شرط، حتى ولو تطلب الأمر أن أكتب قصيدة سبيرنتيكية *Cybernetique* كما حلّى لبعضهم ان يقول عن كتابته. إن من يكتب قصيدة بهذا المعنى وهو منتم الى بلد متخلف، هو من يعتقد صواب ما يفعل، إذا أصبحت السبيرنتيكية معطى عاما قابلا للتطويع وللتطبيع بحيث يقع الاجماع عليه ويستقر لدى الانهات. لكن، أية حداثة نريد؟ هل التي تستورد لتربتنا من تربة مغايرة، أو التي نخلقها بآرادتنا وانطلاقا مما عندنا؟ نجيب فنقول: انها تلك التي هي على مقياسنا، تلك المنحدرة من تراثنا والمشكلة ما تلحقه بهذا التراث من التطور والتجديد.

❖ .....

❖ هذه هي المفارقة التي أردت أن أشير اليها باعتبارنا أمة تنتج الشعر المعاصر (لقد سمعت أن الأستاذ سيلا وضع عن الحداثة كتابا لم يقع بين يدي لأقرأه) إن المعادلة التي تجعل حديها في التراثي وفي المكتسب هي التي نسميها حداثة، وبالعكس، لا يمكن أن نخلق حداثة بمزعل عما يروج حولنا في العالم الآخر، إننا بالاحتكاك بالوجه المضىء من هذا العالم الآخر، نستطيع أن نتوفر على حاسة نقدية بها نسد النقص البادي في هذه المعادلة. (المتحرك من التراث والفاعل من المكتسب الراهن) والآن، ويمكن أن أكون مخطئا فيما أقوله، فإن هذا الجيل المغربي الشاب الذي يكتب الشعر متقارب من حيث لسن متباعدا من حيث الاتجاه، ذاك يصطنع منهاجا أمريكيا وهذا يسير وفق منهج فرنسي، وثالث... وهكذا دواليك. إن مفتاح القضية لا يوجد إلا في العثور على قاسم مشترك أعظم يجمعهم جميعا، وهذا يستطيعون أن ينتجوا حداثة منسجمة ان فرقت بينها الخانويات فالأساسيات تجمعها. وهذا ما جعل الحداثيين فيما بينهم تعتقد كل فئة منهم صحة ما هي فيه وفساد ما عليه الفئات الأخرى. ليس من الصعب الوقوف على أرضية واحدة مستوية *Une plate forme* ننتقل منها لانتاج حداثتنا. وبما أن هذه الأرضية لم تتحقق



ان الجهة التي تدافع عن حق الضعاف في العيش، حين تعرب عن نفسها على شكل ثورة، تتعرض للقمع. في صف هذه الجهة يتخذ الشاعر لنفسه موقعا في الصدارة، ذلك انه مع هذه الجهة لا يمارس السياسة التهرجية، ولكنه يمارس السياسة الهادفة للدفاع عن أناس هم في حاجة الى إنصاف.

..... \*

❖ لو كنت الآن وجدانيا كما كنت في بداياتي لكان من الممكن أن تكون لدي طقوس، مثل بعض الرومانسيين الذين إذا أرادوا أن يكتبوا شعرا يتخللون امرأة تحمل ابنها وتبهاكي، مما يسمح للشجيرة أن تنطلق بدافع هذا المنظر الحزين. أنا الآن أكتب الشعر *le plus matériellement du monde* كما لو كنت أكتب أي كتابة لا يتخير لها الكاتب وقتا بعينه: عذبي مفكرة

صغيرة أسجل فيها رؤوس أقلام تحصى لي في مختلف حالات حياتي في البيت أو في غيره، في السفر أو في الحضر، في النوم أو في اليقظة، وعندما أجلس الى الحاسوب في كل يوم، أفتح مذكرتي وأبدأ بأول ما خطته فيها، وهنا تتوارد الأفكار مقترنة بإيقاعاتها. وكلما أنهيت عملا شعريا أمزق الورقة التي نقلت منها ما نقلت. هذا عمل أولي لكتابة القصيدة، بعده يأتي دور التحكيك والمعاودة، ولا

يأتي إلا بعد مرور زمن يطول أو يقصر على الكتابة الأولى للقصيدة. يتم التحكيك كما تتم المعاودة بعد عدة قراءات لما كتبت، قراءات يكون فيها للوعي سلطانه وسيادته على اللاوعي الذي تمت فيه الكتابة الأولى. إن الذين يكتبون الشعر على طريقتي مدفوعون الى عقلنة حركاتهم وسكناتهم بحيث يجتنبون الحالات الوجدانية للبكائين بالمناصفة، وعليه، فالطريقة التي أكتب بها الشعر لها من الاندفاع الباطني ما يجعلها غنية عن البحث عن المحفز *la motivation* الذي لا يستعصي علي كلما طلبت حضوره، دغدغة واحدة مني له تجعله صاحبا كاتم ما يكون الصحو إنني أؤكد أن الأشخاص الذين يلحون على توفر طقوس معينة تسمح لهم بكتابة الشعر، إنما يحاولون بذلك لفت النظر إليهم معقدين أن الطقوس من مستلزمات النجومية. أنا لست كما يقول الشاعر: (ولعل نزار قباني) «أكتب الشعر كما يمشي مريض في سبات، فإذا سودت في الليل تلال الصفحات، فلأن الشعر هذا الشعر بعض من حياتي». لا أتقيد بزمان ولا بمكان، ولذلك فالشعر كل ذاتي كل كيونتي.

بعد، فأننا لا يمكن أن نتحكم في وضع استراتيجة معينة لهذه الحداثة. انني أعتقد حسبما أقرره في ملحقات ثقافية لبعض الجرائد لقلة من الشعراء (دون ذكر أسمائهم) انهم يكتبون قصائد جيدة تدل دلالة قاطعة على أن لهم عزيمة وقوة سيدفعان بهم الى الأمام، ولكن لسوء الحظ، فإن آخرين وهم كثر ينشرون قصائد في حاجة الى أن تتوقف على الأوليات. هناك إذن موجة عارمة من كتابة الشعر يحترق في أنوثتها الاخضر واليابس.

..... \*

❖ لماذا الحداثة؟ إذن أنت تضع هذه الحداثة موضع مسالة. الحقيقة أن مأساتنا جميعا في غالب الأحيان هي أن ذاتي بأفكار تجريدية وننتحلها ونعطئها قوة الأفكار الموضوعية

العقلانية المادية. أعتقد أن مثل هذا المدلول *La modernité*

المتعلم في كل من فرنسا واسبانيا، اللتين ولدتا

منه مصطلحا آخر هو *le poste-modernité* ما أي ما بعد

الحداثة، تراشنا به الى حد أن أخذ من أذهاننا حيزا

كبيرا نقله من التجريد فالقوة الفاعل. اننا عرض ان

نبحث في دلالة هذا المصطلح نفسه، عن اسبابها

وعن وسائل ترسيخها او ابعادها، نضيق كثيرا من

الجلية والصخب في الوقوف عند ظاهرها. ولقد كثر

اللفظ فيها الى درجة أن تحول المصطلح هذا من لفظة

معجمية الى مفهوم، ومن حسن الحظ أن الأفكار التي راجت

حول هذا المفهوم فيها بدون شك دعوة الى التقدم، لكن، أين

نحن منها ومن التقدم الذي تقترحه علينا؟ نرجع الى سؤالك،

إذا كان المقصود بالسياسة هو التهرج *le jonglage* ما

وبالسياسي هو *le jongleur* ما فأننا أنزه الشعر عن أن يسقط

الى هذا الدرك، *le Poete n'a jamais été un jongleur* Durant

كيفما كان حاله مدام أو هجاء أو رائبا أو مفتخرا. ويبدو

الأمر في الوقت الراهن أكثر عنفا منه في الماضي، ذلك ان

السياسة في بلدنا وفي غيره من للبلدان الغامية او المتخلفة

او الصناعية، ليست غير تهريج يجعل السياسي ينتقل من

الييمين الى اليسار ومن الوسط الى اليمين المتطرف بمثل

السهولة التي يغير بها قصصانه كلما كانت في حاجة الى

غسيل. يجب ألا يقع الشاعر في هذا الفخ لأنه ذاكرة الاجيال.

نعم عليه أن يكون في صف الايديولوجية الهادفة الى النماء

والتطور، وهذه الايديولوجية ليس من الضروري أن تنتظم في

أطار سياسي بمعناه الرديء. لقد تعودنا منذ الثورات القديمة

وداعته، ذلك أن الذي يكتب وشيخ الغارني أمامه، كثيرا ما يسقط في فخ المراقبة الذاتية التي تسيء كثيرا إلى الكتابة الشعرية.

لنفتح هلالين فنقول إن جميع الروائيين الممتازين الذين يعتبرون محطات في تاريخ الرواية العالمية، أتوا إلى الرواية عن طريق الشعر. هذه مسألة مفروغ منها. إنني من خلال «وجدتك في هذا الأرخبيل» أردت أن أكتب نثرا ما عجزت عن كتابته شعرا. لقد كتبت هذه الرواية في وقت ساد فيه الحديث عن تقنين الكتابة السردية. ولأنني كتبتها على ما جاءت عليه، فإنني بذلك أردت أن أقول للذين قنعوا الكتابة السردية حقيقة واحدة هي أن تقنيناتهم لا يمكن أن تنسحب على كل الذين يكتبون الرواية، لسبب بسيط هو أنهم طبقوا قوانينهم على عمل واحد مطواع استجاب لما خاطبوا قبل أن يأخذوا في البحث والتقصي. كذلك، أردت بفعلي هذا أن أبين لهم أن الروائي يستطيع أن يحكي حكاية بكل أنواع الأساليب ويشتى طرق الإيصال حتى ولو كانت بما فوق اللغة. ماذا كان سيكون الأمر لو طلب من روني جيرار أن يطبق قوانينه على «عوليس» لجيمس جويس، أو على «بحثا عن الزمن الضائع» لبروست، حتما لن يستطيع ذلك، لأن الروائيين من الثراء الجامع لأساليب جميع الأجناس الأدبية، بحيث يستعصي على الناقد الاحاطة بكل وجوهها.

لعل القراء الذين وقعت بين أيديهم رواية «وجدتك في هذا الأرخبيل» يتسمون بضيق النفس، فهم قراء يريدون الحصول على المتعة من دون بذل أي جهد ذهني وتقدي في الآن عينه. لست فرحا بمقروئيتها من لدن هؤلاء وهم كثر، ولكنني فرح جدا بمقروئيتها من لدن الذين يقرأون باتزان وترو، فلا تقف صعوبة بنائها في وجه فهمهم. هؤلاء وهم قلة، هم من يفرحني تواصلهم معي. إنني تعمدت في كتابة هذه الرواية ألا أهتم بتسلسل الأحداث بل بعثر الزمان والمكان فيها، فهي شرائح Sequences غير منتظمة على القارئ الزين ان يرجع كلا منها إلى مكانه. الأول آخر، واللاحق سابق، وبينهما يتدخل الشعر والتمسرح والنثر العلمي، وقد قصدت إلى ذلك قصدا لاستفزاز القارئ بالمعنى الأول.

♦ إن الشاعر بالنسبة إلى لا يجب أن يغالي في الاتكاء على هذه الطريقة المختبرية التي تجنح إلى الكتابة في كل الأحوال وتحت إلحاح كل الشروط، ولكنه في الآن عينه لا يجنح إلى الطريقة الرومانسية التي لا يوقف الكتابة فيها إلا الحافز الحزين. بل لابد من محاولة المزاوجة بينهما بكل تخفيف، فلا ينتظر حافزية الحزن حتى يكتب، ولا يعتمد الجلوس بشكل منظم وإرادي لهذه الكتابة. الإغراق في الطريقة الأولى فيه افتعال، والإغراق في الطريقة الثانية فيه تثبيط للفرجة التي هي المسؤولة عن وصف الشاعر بالمثل، إذ أن كثيرا من هؤلاء الوجدانيين لم يتركوا وراءهم غير النثر القليل، ولو كانوا تخلوا عن قانون الحافزية لكانوا أكثروا من الإبداع. ولذلك فالطقس النفسي لا يخطئ الطريقة الأولى وإن كان هو المهيمن على الطريقة الثانية. والحق أن حافز الاكثار من الكتابة الشعرية جد متوفر لشاعر ينتمي إلى بلد مختلف، حيث لا يرى إلا الأسوأ. وفي كثير من الأحيان يتوفر الطقس النفسي وتضعف الفرجة عن ملاحظته، فإذا كتب شعر في هذه الحالة، فلن يكون إلا تمطيحا وتوحيما لنفمة على وتر واحد. وقد حاول كثير من النقاد المحدثين والقدماء أن يبرئوا الشعر من المعرفة، وكانت محاولتهم فاشلة، إذ أنه لا يوجد شعر لا يرتكز على خلفية معرفية. والمعرفة بالنسبة إلى الشعر نوعان: نوع يتعلق بالفعل الشعري عبر اللغة، وهذه معرفة خارجية على الشاعر أن يلم بها. ونوع آخر يتعلق بمعرفة عامة شاملة لا يند عنها أي علم مهما كان مخبريا، ومهما بلغت درجته من التوغل في دقائق الانسان والكون. ولا يتحقق هذا إلا بإدمان القراءة في مختلف فروع العلم. إنك لا تستطيع أن تمتع شاعرا من استغلال معارفه في كتابته الشعرية، بحجة أن العلم غير الشعر. يجب أن تعلم أن قلة رواج الشعر المعقلن لا يعتبر حجة على بوار سوجه. أنا أقبل أن أكون محدود الرواج، فهذا لا يشكل بالنسبة إلي عقدة على الإطلاق لأن ذلك يتيح لي قلة من المتلقين ذوي فهم ووعي بالجيد من الشعر فإذا قلت لي إنني بهذا أسقط في فخ وجدانية من نوع آخر، فإنني أقول لك إن الوجدانية بهذا المعنى تروقني، لأنها دليل قاطع على أنني إذ أكتب ما أكتبه لا يطاربني عنف القارئ ولا



### ترجمة: خالد الريسوني \*

باتجاه الملحمة والسردية الشعرية خصوصاً في عمله الأخير «دفتر نيويورك» حصل خوسيه بيرو على العديد من الجوائز الشعرية، وهو يتصدر منذ أكثر من ستة قانمة الكتب الشعرية الأكثر مبيعاً في اسبانيا، من أهم الجوائز التي حصدها أعماله.

١ - جائزة أدونيس 1947.

٢ - الجائزة الوطنية للشعر ١٩٥٣ و ١٩٩٩

٣ - جائزة النقد سنتي ١٩٥٨ و ١٩٦٥.

٤ - جائزة مارش ١٩٥٩.

٥ - جائزة أمير استورياس للآداب ١٩٨١.

٦ - الجائزة الوطنية للآداب ١٩٩٠.

٧ - جائزة سيرفانتس للآداب ١٩٩٨.

من أهم أعماله الشعرية:

- أرض بدوننا ١٩٤٧

- مع الأحجار، مع الريح ١٩٥٠

- تماثيل مسجاة.

- ما الذي أعرفه عن نفسي.

- يومية.

- دفتر نيويورك، وغيرها.

وفيما يلي نقدم لقراء لؤلؤ واحداً من أهم شعراء

اسبانيا، والذي ظل الى الآن محتجباً عن النقل إلى

اللغة العربية

## قصائد شعرية مختارة للشاعر الأسباني

ولد خوسيه بيرو سنة ١٩٢٢، بمدينة سانطاندير بشمال اسبانيا، شاعر ينتمي للجيل الشعري لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية أو ما يطلق عليه النقاد في اسبانيا بجيل ١٩٣٦ الشعري، قضى اربع سنوات أسيراً بعد أن وضعت الحرب الأهلية أوزارها، وهي تجربة وجودية حساسة ستطبع بعمق حياته وشعره، في كتابات خوسيه بيرو يتداخل الوعي الاجتماعي برؤية ذاتية حميمة ومتفردة وهو ما يجعل قصائده شبيهة بعوالم تمارس فيها الذات وعيها وتؤسس مزادتها لتمنح للحياة معنى ووجوداً منفلقاً يشبه وميض الضوء، وهو حين يحكي تجاربه يكون أقرب الى استعادة نهر لمجرده، لسيرته التي عمقتها الجراح والرؤى في شفافية موهوسة بالتماعات الحروف والكلمات السائلة بقوة بين أحجار الزمن، قال فرانيسكو أومبرال عن قصائد بيرو: «هي قصائد منشغلة بالايحاءات قصائد لا تحجب بنيتها المعقدة ضوء الصباح، وتجدر اطروحتها دائماً خاتمة غنائية لعقدتها».

وبدون أن يلغي بيرو الجذور الغنائية والحميمية لتجربته الشعرية، وإيغاله العميق في تفاصيل الذات الانسانية، عرف بيرو كيف يطور قصائده

\* شاعر ومترجم من المغرب

## اللامبالي

الآن سنصير سعداء

بعدما لم يعد هنالك ما يؤمل.

أن تتساقط الأوراق اليابسة

أو أن تولد الأزهار البيضاء

سيان

أن تلتصق الشمس

أو أن يعزف المطر على الزجاج

أن يكون كل شيء كذبة

أو أن يكون حقيقة

أن يهيم الربيع الأبدى على الأرض

أو أن تغرب شمس الحياة

سيان

أن توجد ألحان شاردة

سيان

لماذا نرغب في الإصغاء إلى الموسيقى

إن لم يكن هنالك ما يستحق الغناء.

## سيد الخريف

يأتي ويجلس بينا

لا أحد يعرف من يكون

ولا لماذا حين يهمس «غيوم»

نمتلئ بالخلود.

بكلمات رصينة يتحدث إلينا

وأثناء الحديث تنهاوى

من رأسه أوراق يابسة

تمضي مع الريح وتغيء

نعيث بلحيته الباردة

فيمتحننا ثماراً ويعاود المشي

بخطى متأنية ثابتة

كما لو لم يكن له عمر

ينصرف ملقياً لحيته: وداعاً

فنحس الرغبة في البكاء.

## نوهمبر

أمام الشاطئ المقفر

أصغي لتساقط المطر

كما لو كنت عائداً

للبياء على قري

تحقق الأجنته (الأمواج)

يستعل لهيب زبدها

تأسر بين أصابعها

فضة تضئها.

كل شيء يقع خارج الزمن.

تمضي السحب القائمة

تبكي الرمال عارية

مثل جسد يقع خارج الزمن

الاعين الآن لا تنظر: هي تعلم

لا تقع عما تبحث عنه

الأشياء توجد في الأمام

لكن روحها خرساء.

انسكب النيذ من الجرة السماوية

للمغامرة

أواه أينها الروح

لماذا خلقت بأجنحة ليست لك؟

## وداع البحر

وإن حاولت لحظة الوداع

أن أحفظك كاملاً في فناء عزلتي

وإن رغبت في شرب عينيك اللامتناهيتين

مساءاتك الطويلة والفضية

حركتك الواسعة الرمامدية والباردة

أعرف أنني حينما سأعود إلى شطآنك

سنحس أننا مختلفان.

أبدأ لن أراك ثانية

بهذي العيون التي تنظر إليك اليوم  
رائحة التفاح هاته! من أين تأتي؟

أواه يا حلمي! يا بحري!

إصبرني، جردني من جلدي،

من لباسي الغاني!

إنسني على رمالك

ولكن أنا ابنا زائدا لك

تيار ماء صافٍ يعود إليك،

إلى ميلاده المالح، إلى أن تحيا حياتك

مثل أشد الأنهار حزناً!

أغصان زبدٍ يانع

قوارب ناعسة وتائهة...

أطفال يلعبون فضالة غسل الغروب.

العالم، كم هو جديد، طلق وصاف!

يولد كل يوم من أحشاء البحر

يعبر الطرقات التي تطوق روحي

ويركض للتخفي في العتمة

زيت حداد الليل يعود إلى أصله وبدايته.

والآن يجب علي أن أتركك

لأبدأ طريقاً آخر!

وإن حاولت لحظة الوداع

أن أحمل معي صورتك أيها البحر؛

وإن رغبت أن أنفذ إليك،

أن أثبتك بلقمة في أحاسيسي؛

وإن بحثت عن سلاسلك

لكي أنكر على نفسي مصيرها

أعرف أن شبكتك الرمادية

ذات الخيوط الدقيقة

ستغدو عاجلاً ممزقة

أبدأ لن أراك ثانية

بهذي العيون التي تنظر إليك اليوم.

### ذكرى البحر

كيف تضطرب تحت الغيوم الرمادية

يا صفيحة دقيقة من معدن الطفولة

كيف يحطم غضبك الشكيمة

يا قلب الغيمة

كيف أراك بعيني الواهنة

آية صورة لك تلك التي تبعد الحلم

في مهل فليحطمك الهواء المنكسر إلى أجزاء

أنت الذي تحفظ في المرمر المالح

صوراً حية موجها للريح

أنت الذي تحرك في الفجر الناعم

أصوات الروح

أنت الذي تغذي بحلييك المر

ظلال الشيطان، الخطوات المنسية

قلق من أن يكون فوق بطنك الأخضر

قراصنة مجانين.

مضيت تبحث في ارتعاش

ظلالاً أغرقت عيونها في هدونك

اليوم تبلل ذكراك جبعتي مثل مطر بارد

لو أعود الآن للتجوال عبر شيطانك

لو يصيني كل شيء بالدوار عبر جسدك

لو يعبر جسدك الآن لجسدي أسماًلاً باردة

لو عارياً، متعباً أكون الآن

فأنا أكثر بنوة لك

لو أن الخريف العائد إلى حضني

يحمل إليّ الخبز البارد في منقاره

يا صفيحة دقيقة من معدن الطفولة

كل منسي سيبقى كاملاً:

سياط، حبالٌ بها كنت تجلديني  
رياح تجارٌ

كل شيء سيفقدو من جديدٍ جميلاً  
رغم أن مغالبك ستخدش جسدي  
رغم أن صباحاتك ستكون شمسها  
أشد سواداً أثناء رجوعك.

### الوصول إلى البحر

حينما غادرتك،

قطعت على نفسي وعداً بأن أعود  
وعدت، تشق قدماي بلورك الصافي

كأنما ذلك تعميقٌ للبدايا

كأنما هو انتشاء بالحياة

الإحساس بالنمو الأكثر عمقاً

لشجرة ذات أوراقٍ صفراء

والجنون بطعم فاكهتها الزاهية

كأنه الإحساس بالأيدي مزهرة

وهي تلامس الفرح.

كأنه الإصغاء للنغمة الحادة

للرواه والنسيم.

حينما غادرتك،

قطعت على نفسي وعداً بأن أعود

كان الفصل خريفاً، وفي الخريف

وصلت مرة أخرى إلى شطآنك

(من موجاتك يولد الخريف

كل يوم أكثر جمالاً)

والآن إذ أفكر فيك

بشكل مستديم، إذ أؤمن...

(الجمال التي تحتضنك

بها نيران مشتعلة)

والآن إذ أشتهي التحدث إليك

إشباع ذاتي من فرحك  
(إنما أنت عصفورٌ من ضبابٍ  
ينقرُ خدي).

والآن إذ أشتهي أن أمنحك

كل دمي، إذ أشتهي...

(ما أجمل أن أموت في حضنك أيها البحر

حينما تغدو حياتي لا تحتل).

### أرض بدوننا

فليخفق العالم حول ذاته

في ألم!

يبدو العالم كما لو أنه يصحو

من الحلم، أكثر جمالاً من ذي قبل.

الحجر اليوم أشد تحجراً

معدني أصم.

القيمة اليوم ليست تلك التي

كنا نرى،

هي أكثر غرابةً وغموضاً

أشد تكوناً من أدخنة نائية

وضئيلة لنارٍ مشتعلة

تعدو الريح، ريح الجنوب المبحوحة

المتوحشة والعارية

يعدو المهر المحنون،

فتحركك حوافرهما العطرة

كل الخليقة المشرعة أمام عيني.

يمضي الضوء مع الضوء

وشجر الحور الأسود

مع شجر الحور الأسود

والطائر مع الطائر

وحدي أنا أوجد وحيداً.

الماء هنا راكدٌ

وأنا أطل على الماء.  
أرى نفسي منعكساً في العمق  
كما هو الحال دائماً.

يسألني الماء عنهم  
وأنا لا أجيب

(لا أريد أن يعرف

كيف انتهى كل شيء)

فيخفق العالم حول ذاته

في ألم!

في كل جدار، في كل انعكاس للضوء

في كل قلب صيف أحمر،

يسأل الواحد،

عتاب أصم.

ليس زمني هو الذي يأتي إليّ.

العودة أنا من يبادر بها

والياس يغمر أعيني للتعب

التي تحاول أن تغدو جارحة

لعمق الأشياء،

أن ترى ذاتها في الجذع

الصافي للنهر ذاته مرتين.

الأرض بدوننا!

كم تبدو قلمي متعبة!

ما أشد إيلام سيولة الزمن النابض

النازف دقات!

تبدو الأشياء اليوم أشد وهمية

مثل أشكال مخلوقات من كوكب

آخر يحيا بدوننا:

ماء ينعكس ساكناً في عمقه

وعاء يحتوي،

مرآة لا ألامسها،

ألم يكن يجب عليّ أن أرى ذاتي

أنا الآخر محطماً

وحينها، أجل يا إلهي

سأحس إنني وحيداً!

### رويوورتاج

من هذا السجن، أستطيع أن أرى البحر،

أن أتابع جولة النوارس

أن أجس نبض الزمن المعيش.

هذا السجن أشبه بشاطئ،

الكل ينام فيه

الأمواج تكاد تتحطم عند أقدامه

الصيف، والربيع، والشتاء، والخريف،

هي طرق خارجية يمشي فيها الآخرون:

أشياء غير صالحة

رموز الزمن المتقلبة

(والزمن هنا ليس له معنى)

هذا السجن في البدء كان مقبرة.

كنت ما أزال طفلاً، وعبرت

مرات من هذا المكان،

سروا كنيّة، رخام محطّم.

لكن الزمن الفاسد كان يلوث

الأرض. فالعشب لم يعد صرخة الحياة.

في أحد الصباحات

رفعوا بالمعاول والمجارف طراوة الأرض،

وفقد كل شيء خفقانه القديم (المحارب،

الورود، السروات، السياجات)

بنوا مقبرة جديدة للأحياء.

أستطيع من هذا السجن

أن ألامس البحر،

الجبال الحديثة الولادة،

الأشجار المنطقفة بين أنغام صفراء

أن الأملس الشيطان التي تفتح  
 للفجر مروحات كبيرة.  
 هي أشياء خارجية، أشياء  
 غير صالحة، أساطير قديمة،  
 طرق يعبرها الآخرون  
 هي الزمن،  
 والزمن ليس له هنا معنى.  
 أما ما تبقى، فكل شيء  
 بسيط حتى الفظاعة  
 ماء الصبح له صورة نبع...  
 (حنفيات خلال الفجر،  
 ظهور عارية، عيون  
 جرحها الفجر الفارس).  
 كل شيء هنا بسيط  
 بسيط حتى الفظاعة.  
 هكذا هي الساعات، وهكذا  
 هي السنون. وصدقة أحسننا  
 خلال مساء خريفي، بارد  
 أن الزمن قد توقف (يتحدثون عن المسيح)  
 (المسيح كلم الناس وقال:  
 «سعداء هم فقراء النفس»)  
 لكن المسيح ليس هنا  
 (خرج من النافذة الزجاجية الكبيرة،  
 راكضاً خلف صخرة،  
 ومضى صحبة بطرس في مركب  
 عبر البحر الهادئ)  
 المسيح ليس هنا،  
 يغدو السرمدى باهتاً، ويتحول إلى فان  
 - امرأة شقاء، يوم غائم،  
 طفل ممدّد على العشب،  
 قبو تشقّ أرجاء السماء-

ما هو فان هو ذاك الذي يعبر ويرحل،  
 هو ذاك الذي يعتقلنا.  
 عطش الزمن، والزمن هنا  
 ليس له معنى.  
 رجل يعبر (عيناه مليتان بالزمن)  
 كأنّ حيّ يقول: «أربع سنوات، خمس...»  
 كما لو كان يلقي السنين للنسيان.  
 فتى من وديان ليببانا. مزارع  
 (يبدو أنه يسمع صوت الأم:  
 «بني لا تتأخر» يسمع نباح الكلاب  
 عبر أشجار الصنوبر الخضراء،  
 يسمع تفتح أزهار أبريل الزرقاء...)  
 وهادئاً يقول: «أربع سنوات، خمس، ست...»  
 كما لو كان يلقيها للنسيان.  
 السماء أحياناً زرقاء، أو رمادية،  
 بنفسجية أو مشتعلة بالالتماعات،  
 مذهبة أحياناً.  
 ذهب إلهي منكسب.  
 نعرف بشكل مستفيض من يسكب  
 الذهب، ومن بمنح الزنبق أنوابه،  
 من يعبر النيبذ لون حمرة،  
 من يخلق بين السحب،  
 ومن ينظم الفصول...  
 (طرق خارجية يمشي فيها الآخرون)  
 هنا يوجد الزمن بلا رمز  
 مثل ماء شاردي  
 لا يحاكي النهر،  
 وأنا ما بين أشياء الزمن  
 أسير أمضي وأعود تائباً  
 لكني هنا، وهنا ليس للزمن معنى،  
 لا سرمدى أنا، ملاك بحين



لذرة من الزمن.

عند رؤيتهم لي يفكرون:

«لو كان نائماً...»

إذ بدون اتضاح الزمن

أنا لست حياً.

أستطيع من هذا السجن

أن أرى البحر، أنا الآن

لم أعد أفكر بالبحر،

أسمع حنفيات الفجر،

لا أفكر بأن التدفق يغني لي

أغنية ينبوع باردة.

أشق لنفسي طرقاتي الجديدة

كي لا أحس بأنني وحيد

عبر قرون من القرون.

### حطام ظل غريق

يتحدثون بأفواه ظل

يتهايمسون بأحداث ساحرة

حكايات من صدا ومن طحلب

(ما كانوا يعلمون بأنهم صاروا موتى

وما كنت راغباً في أن أحزنهم)

مضيت أعيد تشكيل أصوات

كان لها في الحلم معنى

لكي أوولها صاحباً

وأنسبها لشفاة محددة

(كنت أود معرفة أسماء

أولئك الذين حدثوني في الحلم:

فالوردة لن تفوح بالرائحة ذاتها

لو لم يكن إسمها ورده)

متبصراً ومترو بصاً أنقذت

البقايا التي حملها المد

نحو شاطئ يقطني

سأبني بها جسراً بين الحلم والسهل:

هكذا سيصير للكلمات اللامنطوقة

الهيولى الطيفية للحلم

التي سمعتها حين كنت نائماً

شكلت تماسكاً.

اليدهي التي تتذكر

تسافر عبر السنين،

تنسكب في الحاضر

أبداً تتذكر

تسجل النسي الذي عاشته

بعصبية.

يد الذاكرة أبداً تستعيده

أطيايف الصور

تسير باتجاه الرسوخ

ثمضي نحو تحديد ما كانته

وأسباب عودتها.

لأنها كانت جسد الحلم

مادة حنينية خالصة.

ثمضي اليد نحو إنقاذها

من طرفها السحري.

مادة من ظلال فقط

مخلوقات الليل

غيوم طيفية

مخلوقات عديمة الشكل

حتى الفجيعة

روى أو كوابيس

لست أدري من أين تأتي.

ومضات منبعثة

كانت نساء ورجالاً

كانت تشكّل من أجساد وأحلام  
تعشش فيها الشموس  
وصارت الآن فقط أشباه ظلال،  
أنهاراً من أنغام سوداء،  
أحزاناً منبوشة،  
كوابيس أو رؤى،  
تطرق أهدأ باب  
أولئك الذين لم يعرفوها.

### الملك لير في الأديرة

قولي بأنك تحبينني  
قولي: «أحبك».  
قولي ذلك للمرة الأولى والأخيرة.  
فقط «أحبك».  
لا تقولي لي إلى أي مدى.  
هما كلمتان كافيتان.  
«أكثر من خلاصي» قالت ريغانيا.  
«أكثر من الربيع» قالت غونريلا.  
(لم أكن أشك في أنهما تكذبان).  
قولي بأنك تحبينني يا كورديليا  
قولي لي أحبك، حتى وإن كنت تكذبين علي  
حتى وإن لم تكوني تعرفين أنك تكذبين على  
نفسك.

كل شيء تحلل الآن في الحلم.  
المركب الذي عبرت فيه البحر،  
تجمله البروق

كان حلماً لم أصبح منه بعد.

في هذه حلم  
في نسج عنكبوته الزجج،  
أعيش الأبدية مثل دودة،  
إن لم تكن الأبدية هي الأخرى حلماً.

العاصفة اختطفت مني المهرج  
الشاطر، المجلود، النمام، السليط اللسان  
ذاك الذي كان رقيقاً، كان أناي نفسها  
كان انعكاس ذاتي في المرايا المقعرة والمحدبة  
التي أبدعها فال انكلان\*.

أذرع الأمواج جعلتني أرطم  
بالجرف، وفي يوم صحو  
لا أذكر الآن متى، أفقت

ووجدتني على الرمال  
أحجاراً مخفورة بمهارة

كتل منخورة، ملساء، مخدوشة  
بأسنان وأظافر الطحالب  
حيث، انفصلت عن الحلم  
بدأت أعيد تشكيل عالمي

الذي يتمطى تحت شمس مغايرة  
وها هو ذا في النهاية أمام عيني.  
أسمع كيف يلهث في اختناق المحتضر،  
العائد من الموت

ينتظر أن تأتي  
وأن تقولي لي «أحبك»

هنا أحفظ السماوات التي سافرت معي  
أحفظ حمامات رمادية مطوقة من بريطانيا  
أحفظ كوبالت بروفنسا، ونيلاج قشالة.

وحدك القدرة على أن تعيدي لها  
الشفافية، أن تعيدي لها الإلتماع والخفقان  
الذي يجعلها متفردة.

هي ذي هنا في انتظارك

أريد أن أسمعك يا كورديليا تقولين «أحبك»

هي نفس الكلمات التي تلفظت بها  
شفاه ريغانيا وغونريلا لا قلبهما،

فيما بعد تخلصتا من فرساني

أبناء الإعصار، متصلفون، سكيرون  
فاسقون، عربيدون...

عادوا إلى الصمت والعدم.

أذاب الضباب دروعهم

خوذاتهم وتروسمهم المنقوشة،

تلك الحمية، وخرافة النسور خيامر،

أحصنة مقرنة، بجعاً، دلافين،

عنقاءات مغرب...

لأجل أي مملكة هم يحيطون الآن ظلالهم؟

مملكتي مقابل «أحبك» التي تدمي فمك

خلودي مقابل كلمتين فقط

إهمسها أو أنشدها فوق عمق حقيقي:

— ماء ينبوع فوق الحصى

رماح يشق أزيزها الهواء—

هكذا سيحول الواقع الكلمات

التي أبدأ لم تنطقها إلى حقيقة

— لأنك أبدأ لم تنطقها!—

تلك التي ترن بقوة في نقطة ما

من الزمان ومن الغضاء

حيث يجب علي أن انتشلها

قبل أن أرحل

تعالني وقولي لي «أحبك»

ليس يهمني أن تدوم كلماتك

أكثر من دومة بلبل دمع

فوق ثوب حرير خلق.

خلال هذا الصلح الذي أعيد تشكيله

— أعرف أنه ليس إلا واجهة مزينة—

أعرض دوري المسرحي، أعني أن أظاهر،

ولأنني أفقت من سباتي

لم أعد أخلط بين غناء القبرة

وغناء العصفور، وأنا هنا أحياء بانتظارك

أعد الأيام والساعات والفصول،

وحين ستأتين معلناً عنك

بصوت أبواق قناصتي الطيفيين

أعرف أنك ستتعرفين عليّ

من خلال تاجي الذهبي (الذي انتزعت طيور

العققع السارقة جواهره)

من خلال القصعة الخشبية التي أورثني إياها

المهرج، والتي تضع فيها السنديانات

وشجرات القيقاب صدقاتها الزاهية

عشر غليها الطارئة:

هي رفيف الخريف.

تعالني في عجل، فالأجل قد أوشك

على الإنقضاء،

ولا تحملي لي زهوراً

كما لو أنني صرت ميتاً

تعالني قبل أن أغرق في إعصار الحلم

تعالني لتقولي لي «أحبك»

وتلاشي مباشرة.

اختف قبل أن أراك

مغمورة في شراب مرتج عكر

كما لو كنت أراك من خلال زجاج مسفن

قبل أن أقول لك

«أعرف أنني أحببتك كثيراً

لكنني لا أذكر من تكونين».

« قال إيتلان (رامون): كاتب أسباني ١٨٦٦-١٩٣٦ ارتبط بالتيار الرماني، نشر العديد من المقالات في الصحافة، كما نشر مجاميع شعرية وأعمالاً مسرحية وروائية. يعتبر عمله الرئيسي أضواء بوهيميا مجدداً لشكل أدبي هو Esperpinto الذي يعتبره إعادة صياغة خاصة لصورة الأعمال الكلاسيكية يقول «إن انعكاس الأبطال الكلاسيكيين في المرايا المقعرة خلق ال. (...) Esperpinto إن الدلالة التراجيدية للحياة الأسبانية لا يمكن رصدنا إلا من خلال جمالية تشويهية منظمة» من خلال هذه المرايا

المصادر:

Hierro (Jose). Antología poética (1936- 1998).

Colocon Austral- Espasa Calpe- Madrid 1998

- Hierro (Jose). Cudderno de Nueva- York: Ediciones Hiperion- Madrid 1998. - ٢

Las mri meyas poetas de la lengua castellana- Clascos Berguz- Madrid 1987. - ٢

## نجمة الأربعاء

علي جعفر العلق \*

تتجمع في آخر النوم،  
وتقبل وارفة مثل بحمرة،  
حلما ذائبا في الهواء  
أي يوم هو اليوم؟ ذا مهرجان  
الأنوثة مزدهر،  
وطيور القطا تنصب همهمة،  
وحنينا،  
وماء  
.....  
أهو الحلم عذبا يلوح لي  
من أعالي القصيدة  
أم أنها:  
نجمة الأربعاء؟  
مثل ماء البدايات تصعد  
أي الينابيع يدفعها صوب هذا  
الرماد المشاكس؟ أي ريح  
تؤجج ماء أنوثتها؟  
تنامي،  
وتدنو، كما النوم، سهوا  
إلي، الرياح نشيد من الرغبات  
يرج القصيدة، هناء أقدامها  
وردة في العروق  
تخير لي مقعدا بين أيامها:  
الصبا وارف  
والمدى عامر باشتباك البروق ...  
فجأة  
تخطفها الريح،  
هاوية تناسل: لا غيمة  
في أعالي القصيدة  
لا وردة في الشقوق ..  
وألوح للبحر:  
صقر حزين  
يطير إلى آخر الليل منكسرا:  
ليس من عشبة،  
أو أحد

\* شاعر وأكاديمي من العراق

تخرج أنقالها: مطر يتقدم

بعد فوات الأوان، الحقول حصى

والقصائد خيل مجرحة،

أغزال من الرمل ذاك؟

أم امرأة أشرفت

فجأة في دماي

تسرب عبر شقوق القصيدة

تجتاحني:

حلمي ممطر

ورماد يداي ...

القطا

مثقل بكوابيسه، وأنا اثنان

يقتلان بلا رحمة:

لغتي من حجار، وغائمة

شفتاي

أينا أنت؟

أقصد أي أنا؟

ثم أي خطاك، وأي خطاي؟

دلني

دلني

يا هواي ..

نجمة أيقظت

حكمة الروح، أم أيقظت

صبوات الجسد؟

أي ماض

نحث إليه الخطي؟

وإلى أي غد

نتلفت ...؟

يا نجمة الأربعاء

أتجيبين نائية مثل وهم

ومهمضين مقبلة كالبكاء؟

ألك الفجر مشتعلًا كالمرابا،

ولكفي، موحشتين، المساء؟

من ترى

جاء سهوا؟ وأي مضى

مسرعاً؟ أينما سوف يصغي، وأي يقول؟

من يحصن أنهارنا ضد هذا الذبول؟

من يخلخل إيقاع هذي الفصول؟

من يعود بها يا ترى

سحبا، ملء قمصاننا،

او قرى؟

ها هي الروح

## الدريّة

### نزيه ابو عفش \*

إذن ، لا تقل لي.....  
حتى.. ولا تقل: «أحبك كأخ لي» فيما أنت -  
عبر منظار  
القديس الأعمى - تسدد بغضائك إلى قلبي،  
وترفعني، كخرقة  
من العذاب، إلى الرفوف العليا في متحف  
الكائنات الزائلة.  
اختصر وصايا نبيك.. وأنصت إلى ضوضاء  
قلبي  
اختصر شجاعتك.. وتطلع إلى بؤبؤ خوفي  
اختصر كلمات حبك.. وافتح بابك وذراعيك  
وانس - مثلما ترغب أن أنسى - أباك الذي  
أوفدك،  
وكهانك الذين باركوك، وفولاذ عقيدتك الذي  
تفتتح به  
مونديال الدم  
وتعال - معاً - نحتمك الى رسالة الضعف  
ومعاً.. نندم على أطلال سماواتنا المثقوبة  
ونردّ إلى شفيعة الجمال  
ما تراكم على ضمائر من ديون الجمال.  
تعال نادماً وضعيفاً  
ولا تقل.....

أرجوك، كف عن مواساتي بما تزعمه من أخوة  
الدم، وتعال  
نتأمل معا فيما فعلته أيدينا الظالمة بالتراب  
والشجر والأحلام  
ولحم الحياة المطحون بما كينة العقائد الشجاعة..  
لا تقل لي: أوفدي أنبيائي إليك، لأدلك الى  
مشرق النور  
وأسدّد خطاك إلى ملكوت الديناصورات  
الأم...  
ها نحن، كما لو أننا غير نحن...،  
محشورون، كل في زاوية، وكل خلف دريئة،  
وكل في حاوية موت  
نقرأ قيامتنا عبر مناظير الدبابات، كمن يقرأ  
مستقبل  
حياته في أخاديد كف ميت!  
من ظلام نعجن شمس أو هامنا  
وبالدمع نخلع فطير أعراسنا.  
شراب عيدنا دم مطيبٌ بعويل دم  
وقلوبنا - على أمل أو على غير أمل -  
تنخلع في ماراتونات لا يفوز فيها غير الموت!  
... ونأمل!!

\*\*\*

\* شاعر من سوريا

\*\*\*

لا تقل «أحببتك وأحبك»

ففي صمتها البليغ تسمع صيحة عين الإنسان

ولا «غفرت لك خطاياك»

خطيئتي الوحيدة كانت أنني تأملت

وحلمت وقاسيت

وايضاً لا تلق بأسمال وردك على أسمال أشقائي

الموتى

إذ، مثلما يضجر الأموات من أكاليل وردهم،

يضجر الورد من ولائم موته.

فقط تعال.. نادماً، ضعيفاً وأشد ضعفاً

ولا تقل.....

\*\*\*

ليست سعادة المنتصر ما نطلب.. بل الحياة

ولا العدالة.. بل أن ننام- إذ نحاول أن ننام-

على أقل

من هذا الخوف

ولا الحق.. بل أن نكون أقدر على الغفران حين

تنوجه إلى

وليمة سلام القلب

ولا أن نكون أبطالاً أو ملوكاً

فلقد ضجرنا من وحدة الملوك

وفاض يأسنا من حماقة البطولة.

نريد حياة مثل هذا....

مثل هذا الهواء الرخيص

مثل هذا اللقيق الدامي الذي- ونحن نطأه بلا

رحمة-

نطأه بلا رحمة ونسميه ترابنا المقدس

مثل أن نشهق أمام معجزة انفلاق برعم

مثل أن يختر ملك أمام هبة الجمال ويصرخ:

أيها الجمال ما أشدك!

مثل أن يدمع حديد الشارب تحت قدمي ثاكلة

تنتحب

مثل أن نكون قادرين على شم رائحة الحياة

في التماعه عين اللص،

والعطف تحت خوذة الفتى المدفوع إلى حرب،

وضعف القلب خلف قناع الجلال وكيل الرب،

مثل أن يفلي الجندي الخائف الغريب أعشاب

الأرض

المستباحة الغريبة، منقباً بين أعشابها الغريبة عن

حشرة ربيع

شبيهة بحشرات طفولة مهجورة خلف حدود

القارات...

حياة مثل هذا، ومثل كثير سواه

حياة لنأمل ونخيب ونضحك ونذرف الدموع

حياة لنحيا

حياة، لا أكثر ولا أقل،

تشعرنا أننا أحياء طوال الوقت، وطوال غيبوبة

الأحلام

: حياة لبهجة الحياة.

.....

.....

لا تقل إذن....

وها نحن ، وقد ثابت الأفكار والكتب

فكثير مما يصمت مسموع وجواب حيرته فيه .

والأسلحة

أمام الموت كل سكة صراخ قلب

والنبوءات،

وكل دمعة رسول

مشينا دروبا

وكل زفرة دم يستغيث

وقفزنا فوق قارات

فقط تأمل فيما يحلم القلب.. فتبلغك رسالة

ودفنا خوفنا في ظلمات خنادق

ورفعنا راياتنا على سقوف جبالنا.

القلب

اقرأ الحلم والغصة والرجاء وتنهذ الجمال

ها نحن..

اقرأ خطيئة القوة وكمال الضعف

في النصر تقدمنا مأخوذين بوفرة حصاد الموت

: اقرأ الله....

وفي الهزيمة تقهقرنا مصعوقين بفضاعة أمل

اقرأ كيف خانتك عقيدة الفولاذ.. وخلتني

المقامر.

حكمة الشجاعة

ها نحن..

اقرأنا معاً: ضعفاء، بشرأ، حالمين، متعجبين على

يسيل البكاء من أنفاسنا

باب جمال يتعذب

وحناجرنا مليئة بصراخ الدم

اقرأ حيرة الحيوان، وذكاء الورد، وارتباك

ونحلم شموسا تحت حجارة الأرضة- بيوت

البرقة، وحنان الشجرة.

البشر والأنبياء والأحلام..

واقرأ كيف وكيف...

ها نحن، على حواف الخنادق التي استسلمت

دونما هزيمة ودونما نصر

كأنما- نكاية بالرافة، وكفرا بتواضع فكرة

تحت أعلامنا البيضاء المرفرفة في هواء شجاعتنا

الجمال-

المحروق

أمضينا حياتنا (حياة موتنا) ونحن نحلم أن

نلتفت ونذكر

نكون الأوفر حظا

ما ذبح من أشجار، وما نفق من أرواح رجال؛

وأولادنا الأجل والأدنى

وما أريق من أنفاس ورد

وما نمتلك الأثمن والأعز

تذكر غفوات صبا على تلال حصيد القمح،

ورسالات أنبيائنا الأكمل والأحق والأقدر على

حيث اكتشفنا- على إيقاع الموسيقى- السرية

الفوز

لنجوم- جمال الخطيئة ومتعة الأحلام...

برهان الأبدية!...



تذكر ما رويتنا من أساطير؛ وتوقظنا رعدة ما  
نسيناه من ندوب عواطفنا الأولى..  
تذكر أعشاشاً، وثعابين، وطرقات، ونيابيع،  
ووعوداً، وجلبة أفكار طائشة..  
تذكر ما قطفناه من حلازين أيلول من أمطار  
الخريف الأولى..

تذكر فراخ عصافير أرضعناها حليب القمح من  
أنهارنا المدورة كقبل مطبوعة على الريح..  
تذكر جداتنا- عاريات تحت هواء الليل-  
يصلين لآلهة ساهرة في الأعالي، عليها تتحنن  
وتشفي وترجع المحاربين من غيبة الموت..  
تلفت وتذكر

أيام كنا محض بشر: محض صبية، ومحض آباء،  
ومحض أحلام تعذب..  
مفتونين بشماعة أوهامنا

نسوق بغائنا على صفحات دفاترنا الوعرة..  
ونتطلع إلى فوق  
كمن يتطلع بأصابه إلى تفاحة خطيئة موشكة  
على القطف..

نُقسي عظامنا بحليب الأعشاب

ونحلم أطفالاً يحلمون أن يصيروا شعراء،  
منشدي أعراس، جوابي مجرات، نحاتي هواء،  
مهندسي موسيقات، قساوسة جمال، غجرا،  
بكائي خيالات حب، مرقي أحذية، زراع  
أشجار، كناسي سماوات، عبدة رياح  
ورسالات ضعف...

تذكر حيرتنا

تذكر يقين حواسنا

تذكر طفولة الحياة.

\*\*\*

إذن.. لا تقل: أحبتك وأحبك

سأسمع الصوت بعيني ودعة قلبي.

لا تقل: أحبك. لا تقل: أدعوك. لا تقل:

غفرت لك..

فقط - وأنت خلف درية الميت- مُد يدك

الضعيفة الخائفة..

فقط .. وابق صامتاً.

وأنا الخائف الضعيف- من خلف درية موتى-

سأرى في تلويحة يدك

تلويحة حلم النور.

.....

.....

.....

.. لا تقل.....؟

أنا من سوف يقول لك الآن:

أحبك كأخ ضعيف لي

أحب «أنا» في مرآة ندمك.

## مقاطعة

جهاد هديب \*

وعَلَّ ظِلٌّ يركضُ في الوادي

حتى احتاجَ

ثم، كَمَنْ يدري ،

سدّد قرنيه القويتين إلى صخرة

(٢)

لا تحتاجُ إلينا الحربُ.

لقد عادت تقوّد أدلاءها

مثلَ كلاب الحراسة .

كنتُ كلما تعثّرتُ بي ،

غيرتُ لونَ الستائرِ

ثم جُدفتُ وتركتُ الرغبةَ

على قلبها وأصابعي تحدّسُ .

عادت الحربُ .

هل ندخلُ في ثيابنا ثانية

وتتركُ الخطيئةَ في عريها ؟

(١)

كحاجة الخبزِ إلى النار

كانت حاجتي إلى الحربِ فأولّد .

غير أنا بقينا كلٌّ بمفرده .

دون عائلة .

غريان نجول في الأرض .

والفرق :

إني خرجتُ مرارا من الذين نجوا من

الجزرة ، عندما تركوا منازلهم للخلاءِ

وهاجوا في الوعرِ كالجراد تتصادفُه

الريح .

أحتاج إليك الآن يا حبيبتي

كي أصفَ :

هكذا

قضى الحنينُ :

\* شاعر من فلسطين

(٢)

جاء هذي المرة يتألم :  
فالليل لن ينسلخ عن عتمته  
والحرب ما من أحدر آها  
حتى أنها لا تنادي

جاء كي لا يخرج :  
يشتم ويجدف .  
انطفأت عيناه ويلهث .  
خمر تفوح رائحتها من فمه .  
ولما بلغ الركن المعتم ارمي .

الأرق

- مثل أمس ؛ مثل الغد -  
ينام ويكي معا

أنا ،

وحدي في العالم ،  
الذي رأى أول نشيج  
أنا وحدي الذي يفقدك  
كأنما أصلي لأجل راحة أرق لم أعهده

(٤)

وقفت في حلم رجل وعدي بمجيء .  
كنت نوديت من مجدك العالي  
وهبطت إلى بحر مكر بك  
لكن موجة ولذتك ثانية .

وسوى ذلك  
كنت الشجرة ولا درب إليك .  
أنا بهلولك الذي يحج .  
أعلق في أغصانك مرقاً خضراء  
وأظل أطوف كعرافة  
تحرس بكلام قدمي مخدغ أميرة .

كلما طار عصفور من حشنيك  
غزت

وتهأت أنفاسي للنحيب  
وما أن أضعت مفتاحاً لبابك  
حتى دلفت خمرًا ثم احتطبت  
وعندما نوديت  
ذابت عمة وابيض المنام

# النخلة

محمود قرني \*

وقال:

الآن فقط أسمع صوتي  
كنت أحتاجُ إلى ذلك  
أحتاج إلى الغبار والصغير  
واضطكاك الأسنان في نصف طُوبة  
أحتاج أغراضي  
أحتاج طريقاً مخفوفةً بالمخاطر  
وأتصور المتاهة على نحوٍ كهذا  
نحن متشابهان إلى حدٍ بعيد.

\*\*\*

كوني كما تصورتك  
ساعة إشارة الشمس  
شعر أخضر يخامر الأصابع  
يطلع ناعسا من مخمله  
ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح  
ويقبض على خصرك الذي يشبه  
خاتم قديس  
أنا متتشبه هكذا  
واسمك يمر كنسمة على فم المغنى

جلس الرجل

يكسب تعويذته على ذيل قطر أعمى  
ويقذف بصرة الشبح إلى قلب النخلة  
نادها بكل الهواء الذي يملأ صدره:  
«يا عمتي»

النخلة في ساحة البيت عميل في دلال  
تلقي سلاما هنا  
وسلاما هناك

كان طلوعها الأبيض كالحليب، تذكراً

موشوماً على قلبه

صعد بظهيرة من الليف إلى رأسها

كلمها.. ونادها

سكب في قلبها حليب أصابعه

وعندما هبط، كان صدره المعطوب

يعلو ويهبط في هياج

كانه فرغ للتو من مضاجعة طويلة

كان النهار ربيعاً جافاً

تأملها ثانية ونادها باسمها

ألقي مياهها غزيرة حول ساحتها

\* شاعر من مصر

لكن الغيمة المارة على رأسها لم تدُم طويلا

وقعت برأسها على الصاعقة

لبست بعدها ثوباً بنياً محروقاً

وفقدت أنوثتها الطاغية

هي الآن ذكرٌ نخيل لا ينيس

لن تستطيع أن تقص على صاحبها

قصصاً أخرى عن النساء

اللاتي احتمين بظلمها

وتعرين لنسمات الصيف الطرية

ولا عن الغمزات المخجلة

التي تركتها العذراوات

في الأماسي القمرية

النخلة البضة صارت ذات عضلات مفتولة

وشارب مبروم

بينما العاشق ضائق الصدر

يخرج برأسه من الباب إلى الساحة

يملاً صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيراً

يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى

إلى رأسها

يريد أن يقول لها يا أخت أبي،

يا عمتي

لكنه لا يستطيع.

أريد أن أذهب الى السوق

وأشتري من أجلك أرواب زينة

وأضواء مبهرة

«يا أخت أبي» استسلمي للذراعي

فانا أحبك حتى النهاية.

\*\*\*

كأن شيئاً لم يكن

قص على رأسها أقاصيص من قلبه

دلى عراجينها بتوددٍ ولين

فأصبحت امرأة ذات أرداف

ساحرة وملونة

دائماً يتذكر أباه الذي رباه،

وهو يقص حكايتها كل يوم مع القاضي الميسر

الذي كان يجلس تحتها

ليقضي في الناس

ولا يهشأ أبداً

كأنه بنائية لا تريم

لكنها في لحظة من لحظات هزرها

أسقطت بلعة غليظة على أنفه

انتفض وتأسف على وقاره الذي ضاع

لكنه قهقه لأول مرة في حياته

بشمل وقال:

«ضعف الطالب والمطلوب»



ترجمة: عبدالله السمطي \*

من الأدب الكندي الحديث

قصائد

لنساء جاوييت أتشود

هذه صورتي

لكن

إذا حدثت طويلا

في آخر الأمر

سوف يتسنى لك

أن تراني.

نحن .. بعد الطوفان

ينبغي أن نكون وحيدين فقط

يسارا، في هذا الضباب الناهض

في كل مكان

حتى في هذه الأخشاب!

أتمشى عبر الجسر

في اتجاهات الوقاية من الأراضي المرتفعة

(قمم الأشجار تضاهي الجزر)

نجمع الزردات الغائرة من أمهاتها المظمورة

... وتلدور في يدي

بينما الضباب الأبيض يغتسل

حول قدمي مثل الماء

التقطت في وقت ما

ها هي تبدو غير واضحة

والطباعة ذات خطوط ملطخة ببقع رمادية

تبدو وكأنها ممتزجة مع الورقة.

حينئذ

وأنت تفحصها بدقة

سترى في الزاوية البعيدة اليسرى

كشيء ما يشبه الغصن،

وأیضا ستري جزءا من شجرة يبدو أنه مرتب

بتمایل بوداعة

على قاعدة منزل صغير

في الخلفية: بحيرة

ووراؤها بعض التلال الواطنة

(الصورة التقطت ذات يوم بعدما غرقت)

أنا في البحيرة الآن. في منتصف الصورة

بالضبط تحت السطح

من الصعب أن اصصف بدقة

أو أقول: ما أصغرتني في هذه الرحابة

حين ينعكس في الماء ضوء مشود

\* شاعر من مصر

السماك

ينبغي أن يسبح تحت غابتنا الصغيرة

كالطيور من شجرة الى شجرة

تخط

ثم تعلق بعيدا

المدينة شاسعة وصامتة

تمارس الكذب

كأنه بحر لا قرار له.

تمشي الهويني بجواري

متحدثا عن جمال الصباح

دون أن تعي

أن ذلك لوجود الضباب

يتطاير الحصى الصغير

بعشوائية فوق كتيفك

خلال الهواء الكثيف العميق

لا تكثرث

لنعر خطواتك الأولى عندما ولدت

تعال (ببطء) خلفنا

لا تشاهد

البشر ذوي الوجوه القاسية

(ببطء)

خارج الحجر.

## قصص حقيقية

- ١ -

لا تلتمس القصة الحقيقية

لم .. تحتاجها؟

إنها لا تعي لم أرثحل معها

أو لم أحملها؟

أو أن إبحاري

سيكون مع مدية

أو نار زرقاء

يا له من حظ!

قليل من الكلمات الطيبة ما زالت تعمل

وهناك فرصة ملائمة.

- ٢ -

القصة الحقيقية فقدت

في الطريق إلى الشاطئ

هكذا الأشياء

لست أملك سوى تشابك أسود

لفصون يبدلها الضوء

آثار أقدامي مملأ الرمل

ماء، حفنة من نرد صغير،

بومة ميتة،

قصر، أوراق تجعدت، عملة نومض من نزهة

عتيقة

تجويفات صنعها العشاق  
في مائة بيت رملي  
منذ سنوات  
لم تحل ألغازها.

- ٣ -

القصة الحقيقية سقطت  
عبر القصص الأخرى  
ها هي محمي تشكيلاتنا  
مثل ملابس غير مرتبة  
تلقى بعيدا  
كقلوب على رخام، كمقاطع لفظية، كسفاحين  
منبوذين

فاسدة هي القصة الحقيقية  
متواترة  
رغم أنها غير حقيقية  
بعد ذلك كله  
لماذا تحتاجها؟

.....

أبحث

عن القصة  
الحقيقية.

فتاة وفسر ١٩٢٨

أنت أصغر مني

أنت شخص لا أعرفه

واقفت تحت شجرة  
ظلت نصف وجهك  
ممسك الفرس من لجامه.

لم تبسم؟  
ألا يتسنى لك أن ترى  
ثمرات التفاح  
المتساقطة حولك؟  
ثلج .. شمس .. ثلج  
استمع!  
ها هو الشجر يجف  
ويتصوح  
الريح تنكسر عند جسمك  
وجهك يترقرق كالماء

أين ممضي؟  
.. لكن لا. أنت واقف هناك  
تماما الوقفة نفسها

ألا يمكن أن تسمعي؟

أربعون عاما منذ أمسكت بالضوء  
وثبته في ذلك المكان السري  
الذي عشنا به  
حيث كنا نعتقد  
بأن لا شيء يمكن أن يتغير  
ويكبر



أو

يشيخ!

(في الجانب الآخر من الصورة

تبدلت اللحظة

تحرك ظل الشجرة

وتلويحتك أيضا

تلتفت حينئذ

حيث تنطلق نظرة صوبك

عبر بستان يتلاشى

أما تزال تبسم؟!

كانك لم تلاحظ تلك النظرة!؟)

### المستكشفون

سوف يأتي المستكشفون

خلال دقائق معدودات

ويكتشفون

هذه الجزيرة

(يا لها من جزيرة مثيرة!

صخرية

لا تتسع سوى لقليل من الأشجار

بها طبقات من التربة

بالكاد

هي أكبر من سرير

كيف افتقدوها حتى الآن!؟)

من المؤكد

أن قواربهم مخبر قريبا من هنا

أن راياتهم ترفرف

ومجاديفهم تدفع الماء

سوف يهللون، ويصيحون

لعثورهم على بعض الأشياء

التي لم يجدوها من قبل

بالرغم من أن هذه الجزيرة

لن تمنح سوى موطن قدم

فلا أقل

من اكتشافها.

لكنهم سوف يندهشون

(لم نستطع رؤيتهم بعد

نعرف أنهم ينبغي أن يأتوا

لأنهم دائما يأتون

خلال دقائق معدودات، أيضا، متأخرين)

لا يقبلون أن نخبرهم

كم نبتعد عنهم؟

أو لماذا

من بين هذه الحفريات

الناجيان فقط

هيكلان عظيميان!؟

## خُصَّان

١ -

حلّمت بأبي مرتين  
في الأيام السبعة قبيل وفاته  
مرة على الشاطئ  
حيث الصخور،  
والانجراف في الماء بجذوع الشجر  
فيما كانت أمي  
ترتدي ثياب البحر الزرقاء المثيرة  
«ذهب أبي صوب البحيرة بكامل ملابسه  
وطفق يخوض فيها... و. ي. غ. ر. ق.

.....

.....

لماذا؟

لماذا فعل ذلك؟

غطستُ لأجده - كانت الأصداف، وجراد  
البحر، والأسماك الرملية، والأحجار الغارقة في  
الطحالب -  
غطست أكثر  
وجدته  
كان غارقاً في القاع  
وما زال  
محتفظاً بقبعته.

- ٢ -

المرة الثانية كانت في الخريف  
حيث كنا نصعد التلال

وكانت أوراق الشجر تنساقط

فوق الكابينة الصغيرة الدافئة

كل التوافذ تلونت بالثلج

كل الأرجل تتحرك

ولكن لا أثر

ربما تلاشى الحلم

لكن على الأرجح

أنهم كانوا في الطريق

....

....

إنها الأحلام التي لا ترحم!

- ٣ -

أبي واقف هناك

ها هو يلتفت إلينا

مرتدياً «برنسه» في شتاء «باركا».

لكنه لم يعد واحداً منا

- ٤ -

الآن

يتمشى بعيداً

يفادر، بحفيذه المتألق

لا نستطيع أن نناديه

لا لشيء

سوى لأنه لن يلتفت.

• مارجريت أتوود (ولدت في ١٩٤٩م) من أبرز الأسماء الشعرية  
والروائية في الأدب الكندي المعاصر، نشرت أكثر من ٣٠ عملاً شعرياً  
وروائياً، حازت على جائزة بوكور في عام ٢٠٠٠م عن روايتها  
«السفاح الأعشى»، والنصوص من مختاراتها الشعرية الصادرة في  
عام ٢٠٠٠م يتسم شعرها بكتابة الهموم اليومية، واطلاق الخيال،  
واستمرار كتابة الوعي والكتابة السورالية الآلية.

## مناقشة الأرض بأحلامنا

باسم المرعبي \*

- مشاهد من الأرض -

مشهد أول

هل أنا الكفّ التي، مرأتها،  
نجمٌ وما خطّ السحابُ  
أم أنا الرجلُ التي تخطو على  
هذا التراب؟

لا مكان لنا

ضاقَت الأرض.. بما رَحُبَتْ.. بأحلامنا

لا مكان لنا

مشهد رابع

مشهد ثانٍ

تنطوي الأرضُ على بذرتها  
وانطوى القلبُ عليك  
....  
فمتى أعرفُ فيك الشجرة؟

يَهْزُمُ القلبُ لدى كلِّ انثى تصبُّ براعتها،  
مدية غائرة،

لا حول للقلب ..،

يُفْعِي طريدا

أو يُصَفِّدُ بخطوته العائرة

لا حول للقلب

لا مفرّ

غير أن يبلغ الأغنية

شارد الأمنية

مشهد خامس (أغنية)

الأرض ماثلة كمتهم  
الأرضُ ماثلة..  
قد، خطوة الأثني توازنها

مشهد ثالث

مشهد أخير

من أنا!

أسألني، صمتا

ولا أصغي، فلا تَحْشُوا الجواب

بلغنا عتياً من الحلم  
وما زالت الأرضُ طفلة..

.....

\* شاعر من العراق يقيم في السويد

## قصائد راعشة

### رياض العبيد\*

بارتشاف موسيقى يديك، فخذيك الراعشتين  
وبدأت أقرّ في مرعى الأشواق كالغزال.

٢

تلك الغيوم التي رحلت عن الشتاء  
محتجة غاضبة  
خلفت وراءها خيطاً رفيعاً من الحزن  
يكفي لتهدئة روع الشواطئ في الصيف  
أو تهدئة أعصاب المجانين  
الذين قبلوا عشيقاتهم في الليالي الباردة  
ثم سحبتهم عاصفة أمطار شديدة  
تلك الغيوم التي لم تعرف الراحة طوال حياتها  
من كثرة التنقل كالبدو أو العجر  
من مكان إلى آخر  
فقدت حاسة تأويل الزمن  
وحين تراها وأنت تنظر في الأفق  
البعيد صافنة حائرة  
فستدرك في الحال  
أنها تستنجدك متضرعة  
إنقاذها من صراع الآلهة  
أو حين تضع يدك على كتفها  
وهي تميل إليك ميلاً خفيفاً  
كالعاشقة  
فستدرك في الحال

١

الهواء العليل ينقل لي أخبارك كل يوم  
بلغة الطير والإشارات الإلهية  
لا بلغة الأخبار الجوية والسياسية والاقتصادية  
عندها فقط أكون قد بلغت أعالي الصمت  
والحكمة  
الماء يُسمعي كل صباح آخر أغنياتك  
عن جوهر الروح في الأحجار الكريمة  
التي ترسم على شفئك الشهوانيتين  
لوزة ناعمة  
عندها أكون قد تجاوزت مرحلة المسافات  
الطويلة  
على نهج منطق الطير والملائكة  
واختتمت جزءاً من تاريخ النجوم  
التي أفنت عمرها الطويل  
في تشكيل لوحة سورالية عن الورد  
التي كانت وما تزال منحوتة  
على نهديك المتآلفين  
أوراق الخريف المتساقطة  
تلهجن لي ما تيسر من أوركسترا عينيك  
الزرقاويتين  
التي ابتدعها فصل الشتاء الطويل  
في زاوية من الكون والسلام البرتقالي  
عندها أكون قد تشجعت

\* شاعر سوري يقيم في ألمانيا

أنها تريدك أن تتخذها زوجة أو حبيبة  
لتنجو من طوفان الشكوك  
تلك الغيوم التي ترتفع كل لحظة  
من الخوف أو الموت  
لا تسمع نحيبها الدامي  
سوى عيون الغرباء

٣

المسافة التي قطعتها بين عالمين  
آلمتها أن تكون علامة تعجب  
في آثار خُطاك الحثيثة  
وأحزنتها كثيراً  
ما خلفته لها من فراغات متقاطعة  
في رحمها الأنثوي  
الذي انجرف حاداً إلى النسيان  
المسافة التي أدركت منذ البدء  
أنك ستغادرها إلى جهة ما خلف اللامكان  
وفي عينيك قلق عليها  
حاولت أن تكون متماسكة الأعصاب  
عندما ودعتك وحيدة على الشاطئ  
كي لا تبدو ورثة رومانسية  
تودع باكية فراشات الربيع الزاهية  
لكنها بقيت تحتفظ طويلاً  
برائحة أحلامك الزرقاء  
في رعرش حاجبيها الرهيفين  
وتنتظرك وحيدة على الشاطئ الذي أضاع  
الذاكرة

٤

الجدار الداكن الأبيض  
يحلم أيضاً بإجازة سنوية إلى بلاد العجائب  
فقط لكي يتخلص بعض الوقت من رائحة  
عزلتك  
في الغرفة التي تسكن منذ سنين  
غير آبه بما ثور فيه من أحاسيس كامدة  
كلما ضيقت عليه الضوء والرؤية في وضع  
النهار أو آخر الفجر  
هو يدرك الحيرة التي تركها تلتصق به  
كصورة لمطربة فتنت حياتك وهي في عز شبابها  
ثم انتهت إلى مشفى المجانين  
لكنه لم يعد لديه صبر طويل  
على كل هذا الجمود الذي طلبت به كل شيء  
من حولك  
حتى الهواء والكلام البسيط  
الجدار الداكن الأبيض  
الذي عايش احتفالاتك الجنسية الحمراء  
بعينين ضاحكتين بريشتين وكأنه في نشوة  
خضراء  
وكانه يتهلل  
رافعاً يديه للسماء بأن يستمر الجسدان  
المشتعلان  
يلمس يديه الرقيقتين إلى جوهر العمق في  
اللا زمان  
الجدران تعرف أصحابها  
من وقع خطاهم على الأرض  
ومن بهجة أنفاسهم حين يلتقون بالحبيبة الملاك

الآسرة

إذاً ليس لديك الآن سوى

أن تُلقني بكل هيامات الكتابة واحترق  
المستحيل

٥

الزفرة الأخيرة

التي تطلقها بعد يوم ثقيل جداً

تتعربش على الأسطح والجدران كالعنكبوت

تلتصق بشباك الداخلية كنهر يتصب عرقاً

من فرط العواصف

لا تتركك تأكد من الوجوه التي تمر أمامك

على نحو يدعو إلى الفرحة أو الارتباك

تنزع عنك غشاوة القيلولة أو النوم

الذي تود أن تنقته كعاشقة إلى أسبوعين في

الفرش

الزفرة الأخيرة

ذات الأعراف الحادة

والآذان الطويلة

ترك بصماتها على الباب

حين تدخل إلى البيت أو تخرج منه

كجريمة لم تكشف خفاياها بعد

أو كإشارة من عابرة جميلة في الشارع

لم تستطع أن تدرك ما تريده منك تماماً

لعلها كانت تريد إغواءك بمفاتنها الساحرة

فقط لترضي نفسها بأنها من جميلات

المستحيل

تلك الزفرة التي لا تترك حتى في الأزقة الضيقة

أو حتى بين الأفكار الطاحشة

وحتى في عمليات الجنس المخارقة للعادة

تطلق أخيراً عليها الرصاص

٦

الخوف السذي زرعه في حُرّاس القصر

الكافكاوي

وسجّان القياصرة الروس والرومان

وقراصنة البحر المتوسط

الفينيقين إلى آخر بطلهم الأسطوري هانيبال

إنه مملوك لا يعرف القراءة والكتابة

امتدت جذوره في شرايبي

إلى درجة أنني لم أعد أتنفس سواه

أو أرى أحداً يُجالسني طوال الليل والنهار

دون أن يشعر بالملل والضجر

ذلك الخوف الذي زوجني إياه

دون مهر أو مفاوضات عائلية

مستشارو الطغاة في أول الزمان وآخره

إنه بدا لي صديقاً حسناً

مع مرور الوقت الطويل

وبعد أن كسب ثقتي به

وتسلمني بالقدر الذي أهدها إليّ

أحد أولئك الطغاة دون أي سؤال أو جواب

لذا فقد صار يُصارحني بكل ما كان قد حدث

ويحدث له

مع أولئك الجبابرة الخصيان

وهذا ما جعلني أرتاح قليلاً

وأخذت كثيراً بالتفاصيل

التي كان يُقصها عليّ

حول الجنس والعريضة الحمراء

# ليلة لوركا

ابتسسام أشروي \*

لو أضحك ولو لمرة واحدة  
وليفجر الليل  
لم تسعفني الأشعار  
ولا ليلة لوركا الحزينة  
حيث شاخ عبر الجدار  
لوركا شاخ من المسافة  
من دمن القلب المتيسر عبر الغياب  
وأنا عبر لوركا  
أسمع المياه المتدفقة من النافورة  
ودقات الفلامنكو المتلاشية  
والفجر السائرون عبر التلال  
وعبر السهب والمغيب  
يا حبيب الروح  
كم سعدت الجبال  
ونزلت القيعان  
كم من خيال مرّ  
كم من وهم مرّ  
كم من حقيقة مرّت  
وحتى الجنون لم يقربني منك  
أنت أيها الساكن حجرتي  
كنتي .. سريري  
والملايات البيضاء  
أنت التموج عبر جدران غرفتي  
أيها الخيال الساحر  
أيها الحلم  
دعني أتوسد ركبتيك  
دعني أغفو ولو للحظة واحدة.

تبيس الماء في فمي  
تعرت الأشجار  
أفقر المكان  
حنت الخطاطيف إلى أوكارها  
والبياض إلى الجدران  
وأنا حبّ الآخرين لم يحجبك عني  
دع رأسي تسند ركبتيك  
ودع يدك تتخلل شعري  
دعني أبكي كثيرا  
لعلّ الدمع يغسل جراحي  
ولعلني أبصر السفينة قادمة  
والمرقا البعيد  
لعلّ الليل الموحش يتعد  
وعواء الكلاب الضالة  
دعني أتوسد ركبتيك  
دعني استرجع سنواتي العشرين  
وعنفوان الطريق  
دعني استرجع لهب الأفق  
وشتاء المساء  
ومروءة الساعة الخامسة  
يا حبيب الروح  
لم يبق من الطيف سوى العذاب  
والأبواب الموصدة  
لم تبق سوى المساءات الهاربة  
وقلبي كلّ حين  
لو أراك مرة واحدة  
وليسقط الكون  
\* شاعرة من المغرب

## متالفة السقوط

### زهران القاسمي \*

\*\*\*

ألم واحد  
بقي يتردد في ردهات النفس  
انني لم ارفض تلك البداية

\*\*\*

غنّ ما شئت  
انثر على الوجوه الرمل  
وقل : شامت الوجوه  
اصمت قليلا  
لن تجد حتى نفسك .

\*\*\*

في البعيد  
يجيء القلق منفوش الشعر  
يتمايل في خطوه من سكر اللحظة  
اجيء بكل ما اوتيت من سوء حظ  
لأصطدم بوجهي .

\*\*\*

شخص واحد كاد أن يعرف الحقيقة  
كان يعيد تأويل جوعه بالصمت

\*\*\*

عندما تجيء الفكرة  
تخرج الأشياء من أطوارها الكامنة  
لتلبسني ثوبها  
وترقص حولي

في البعيد

امرأة توزع الجبهات  
سوف اقتحم سرايبها  
رب سلعة ساقطة من الهيان

\*\*\*

على رسلك أيتها القلوب  
ثمة تعوية لم تنقلها رسالة الصباح  
هذا اليوم  
افتحي لنا نوء آخر  
من القمم العالية  
لعلنا نسد به  
نبض قلب جريح اللحظة .

\*\*\*

قليل من الغموض  
منثور على وجه الصبح  
لا ضير أن يسترسل المساء  
على وجوههم اللزجة  
لا ضير في قليل من سوء الفهم  
بل قل :  
لا ضير في قليل من الجنون

\*\*\*

الفكرة التي حولت جهنم  
الى روضة خضراء  
كانت تسعى  
لإبعاد جسد طاهر

\* شاعر من سلطنة عمان



منتظرة لحظة الهبوب

\*\*\*

كانت عيناه مغسولتين بالحيرة  
كان يجيء من اليايسة  
على متن شعوذته البائسة  
الوجه الذي رأيته بعد اياه  
لم يكن الوجه الذي ذهب

\*\*\*

في المساء

تعود بقلبك الحزين على ما كان  
لم تكن سياط اللوم وحدها  
من تقض مضجعتك  
العيون التي اطلقت صوبك  
ابتساماتها الصفراء

\*\*\*

امنحني لحظة لأفسر لك حضوري  
أيتها اللهفة المتعلقة على قبضة الباب  
أيتها السكينة المتكئة على الحاجب  
أيتها الحمامة التي أعلنت حربها  
أيتها الطفلة

أيتها الأصدقاء

أيتها اللحظة

ثمة لوحة بيد رسام مغمور

في البعيد

تختلط ملامحي بقليل من الغبار

\*\*\*

ارحل ما شئت

لن يجديك الرحيل  
سوف تبقى الحكاية مع العجائز  
حتى تؤوب الى صورتك التالية .

\*\*\*

اصرخ بكل ما أوتيت

هذه الجروف لا تعنيها سيرتك الحجرية

\*\*\*

امنحني وجهك يا حبيبي

امنحني ذاكرتك

روحك

زمنك

امنحني جرعة من خمرك

حتى اذكك على الهاوية

\*\*\*

شخص واحد سقط

ثمة توار يخ تسقط تباعا .

أبدأ

تبدأ صباحاتك بالغناء

« هذا العالم أصبح ابتز »

لن تجديك الحانك الهزيلة

التعويبات التي حفظتها عن ظهر قلب

أحلامك

ذكرياتك .

أبدأ بوجهك في المرآة

انك لن تصطدم به

أبدأ

\*\*\*

## سيدة الغابة المقمرة

### يحيى الناعبي

يسقط ظلي في هوة عميقة	في المهد مجروحة.	ووحشة اللقاء
داخل غرفة مظلمة	أسعدي الأرواح الصغيرة	الأخير.
الماء ليس بعيداً	واستوي	
لكنه قلق سراب	قبل طلوع الفجر	ستتركه يرتب أشياءه
الليل	حيث	لرحلة أخرى
يحمل السكون رصاصته	كل شيء يسافر مع غيوم النوم.	ويعتطي أحصنته
الأزلية.	***	الغافية عند شاطئ
يفرغ بحمي الخطوات الثقيلة	رأى من عينيه الضيقتين	هجرت أمواجه
نحو سريري	عثة الكائن	قبل فصول عديدة.
نومي	الرايض في ذاكرته	بضع محطات
هذيان طائر	يقتلع منها ذروتها	يعبر خلالها بعجلة
رسم عشه بغيمة	حين تراوغه فكرة	ويترك
تسللت من مجهول في الأفق	الصعود عبر الشرفات	حقيقته الوحيدة
لا مكان لرفة جناح		داخل عربة النسيان
ولا طاقة	يسقط عليه المساء	يبدأ من خلالها
تضيء رياح مظفأة.	رحلة.. رحلة	أولى خطواته
تعالى	ويودع فيها المكان	فوق طينة الروح
ونامي	بمقصلته الحادة	تاركا جسده
على ضوء	حتى من إيلاهما	يذوب في ماء اللذة
سيدة الغابة المقمرة	ربما ستعود إليه	وشهوة الانتظار
أقذف بجسدك	أمرأته الغائبة	وأجفانه حائرة
وقري عيناً	منذ زمن بعيد	كان
فالنهار أنزلي هنا	وعليها شال الحنين	صاعقة ألهيته
وطفلته	إلى سلم العزلة	أو شهدت محتتها

جنازة لمنازل مهجورة  
منذ أقمار  
وذاكرة كبصيص الشمعة

\*\*\*

أخذت روحه تخلق عالياً  
ووجهه ينبوع  
تخلق على ضفاف صفحته  
العصافير  
عيون أنهكها السهاد  
أي قساوة تلك في الحب  
وكم هي مضنية  
تلك القيمة الماطرة  
تقرأ مكيدة الحياة  
والأمهات تقطف  
من ثمار الموت عند الولادة  
حصاد التذكر  
كزرقعة شلها الغياب.

\*\*\*

تلك الوحشية  
تخرج من بطن  
أيامه العارية  
يترك حضن المرأة  
ويتعلل قدمه المشردة  
التائهة في صحراء النار  
يهمس قليلاً  
.. ربما من بعيد  
كصيد يسرد تاريخ

الطرائد كلها  
ويغيبُ في حفرة السديم.

بحجم الشفقة  
تهيه جداول الأيام  
لدعة التذكر.

يفوص في وحشية  
الآلهة والأساطير  
البراءة عجوز

لم ينحدر من طفولة  
أو شجرة.

\*\*\*

بحجم الأرض  
كان ..  
حضن المرأة  
ضيقاً.

\*\*\*

يهبط الليل  
فيستيقظ من النوم  
نوافذه مسدلة ستائرهما  
وطريقه نحو وسوس الطاولة  
تشده  
يترك ملائكته المتأججة  
تنخبط في رأسه  
ستسبح الكائنات في شوارع  
ملينة بعذوبة الأمطار  
ويمرر بسرية تامة

نورسة الرغبة الهاربة  
من مراقص النهار

\*\*\*

أيتها النخلة العميقة في الجذر  
كم تحايل عليك ماء المخلول  
سعفك هش وطري  
ووطنك مخدوع  
وزوادة للرحيل.

\*\*\*

لا أقلق من الموت  
إلا حينما أتذكر  
أن هناك

ثمة

من يتذكرني  
يوماً ما

\*\*\*

اتساقط أشلاء على هذا السرير  
كان ملائكة تنثري ببطء شديد  
وتحوم حولي أفكار مجروحة  
بها مس  
أو تعب ألم منذ قرون عديدة

\*\*\*

كم كنت سعيداً  
لو تظلمت بشجرة  
في أقصى العالم  
أقعي تحتها  
وملاكي ظل.

# البحر

## طالب المعمرى

أرواحنا	أستل الذهب	صوتك
يابسة مشواها	إشارة الكلام	أبيض مدور
بين الخشب والزرق	ومن فضتك الأصابع	حنين بدايتين
لهذا تجشأنا	تنقطر الحياة	صوتك السرمدي
الرحيل والبقاء	ماء	تدهره
مهزومين ومتصرين	كم حملناك	سكنى روحي
أعناقنا قيد	أسماكاً وأحلاماً	لونك زرق
حريتك الشفافة	وماء	مبيضة
كاللمعان	وأروينا	على جسدي
نقطع بها الطريق	أمواجك	صوتك التخلُّق
بين	الحياة تقلباتها	والروح مبيتها
الوصول ودونه	كم قذفناك	نافورة الطفولة
لهذا منحنا	حجراً	وبركانها المتشكل
أنفسنا النظرة	أنت منحتنا	موسيقاك
والأجنحة	إياه	وله
وتشابه علينا	وكم رميناك	العاشق في الوجد
الرمل	شعرة الغرق	وحين يستكين
بين الماء ونقيضه	الأخيرة	الصمت



# «زوجة من أجل الصاحب»

للـكاتب الهندي

«خوشوانت سينغ» Khushwant Singh

تقديم وترجمة: محمد المزدوي \*

ولد سنة ١٩١٥ ويعتبر اليوم واحدا من أهم الكتاب الهنود وأكثرهم مقروئية واحتراما في بلده. وقد اكتسب هذا الكاتب شهرة استثنائية منذ صدور روايته الشهيرة «الطريق إلى باكستان» والتي ترجمت إلى اللغة العربية. وبالإضافة إلى هذا، فقد ألف أعمالا بانحة من أشهرها: «لهي» و«ن أسمع العندليب». ويعتبر هذا الكاتب من المرح بكان، بحيث إن كتابته الأتوبيوغرافية تُقرأ على نفس واحد.

نقرأ له: «عاش أبواي طويلا. مات أبي في التسعين من عمره، بعد أن شرب كأس «سكوتش». تبعته أمي بعد ثماني سنوات من وفاته، حين كان عمرها خمسة وتسعين سنة. وقبل أن تدخل في غيبوبة، كانت آخر طلباتها، وبصوت خافت، بالكاد يُسمع، كأس «سكوتش». ناولوها الكأس. شربته ولم تتكلم بعدة أبدا. أتمنى حين ياتي دوري، أن أكون قادرا على رفع كأسي وأن أفرغه في جوفي من أجل سفري الطويل (الموت).

ومختلف».

أعادت المرأة اهتمامة السير «موهان».

قال:

«لا يبدو عليك، يا عزيزي، أنك سيء. أنت مُتميزٌ وفَعَالٌ، بل وأنت، كذلك، رجل أغر الطلعة، شاربٌ مُتَذَبٌ ومُفَطَّعٌ، وبِدلةٍ من نوع «سافيل راو» Saville Row ذات عُرْوَةٍ، وأريج ماء الكولونيا، وطلقٌ وصابون مُعَطَّرٌ، نعم، يا عزيزي، أنت لست سيئا على الإطلاق».

نفخ السير «موهان» بطنه، وصقل رِبطة عنقه المدرسية من نوع «بالبول» Balliol من «أوكسفورد» Oxford للمرة الألف وقام بتحية المرأة قبل أن يُغادرها.

## كارما

نَظَرَ السَّير «موهان لال» في امرأة قاعة الانتظار للدرجات الأولى في المحطة. ومن البَدْهي فإن هذه المرأة من صنع هندي. فالأوكسيد الأحمر خلف الزجاج انتقل إلى أماكن عديدة، وغبِرت خطوط طويلة من الزجاج شبه الشفاف مَسَاحَتَهَا. ابتسم السير «موهان» في المرأة بِمَظْهَرٍ فيه خَليطٌ من الشُّفقة ومن الاحساس بالتفوق.

همس في نفسه:

«أنت مثل باقي الناس في هذا البلد: غير فعّال وقذِر»

\* كاتب من المغرب يقيم في باريس

ألقى نظرة خاطفة إلى ساعته. تحقق من أنه ما زال يملك الوقت ليُشرب كأس صغير بسرعة.

— «هل يوجد أحد ما هنا؟»

ظهر خادمٌ بخيلةٍ بيضاء من خلال بابٍ مُنكبَةٍ.

— «قدّر صغيراً» قال السور «موهان» بلهجة أميرة وهو يتساقط على مقعد كبير من الفخيزان، وتجنّباً.

خارج قاعة الانتظار كانت حوائج السور «موهان» مكذّسة على طول السور. وعلى حقيبة حديدية رمادية صغيرة كانت تجلس «لاشمي»، السيدة «موهان لال»، وهي تمضغ ورقة من التبّوّل وهي تتورّع بإحدى الجرائد. كانت قصيرة وغليظة، كانت في سنّ الأربعينيات، وكانت تلبس «ساري» (٢) أبيض وبخا بخاشية حمراء. على جانب أحد مبثغريها كان يلعب خاتمٌ صغير مزينٌ بالماس، وكانت لديها زناج ذهبية كثيرة في مبعصّتها. كانت منهمكة في التحدث مع الخادم قبل أن يناديه السور «موهان». ويمجرّد ما أن انصرف الخادم حتى نادت على حَمَل (أسهي) يشغل في المحطة، كان عابراً.

— «أين تتوقّف «الزينا» (٣)؟»

— «في أقصى الرصيف بالضبط».

بسط الحمال عِمامته كي يجعل منها وسادة، ورفع الحقيبة الحديدية وأضعا إياها على رأسه متّجها نحو أقصى الرصيف. جمعت الليدي «لال» قصصَها الخاصة ذات طوابق عدة وسارت خلفه. توقفت السيدة في الطريق أمام بسطة بضائع كي تملأ علبتها الفضية بأوراق التبّوّل، ثم لجّعت بالحمال. جلست على الحقيبة الحديدية التي وضعها الحمال على الأرض، وطلّقت تثرثر معه:

— «هل تفصّ القطارات بالناس على هذه الخطوط؟»

— «كل القطارات، في أيامنا هذه، غاصّة، ولكنك ستجدين مكاناً في مقصورة النساء «زينا»».

— «إذا فما عليّ سوى أن أتخلّص من هاجس الأكل».

فتحت الليدي «لال» قصعتها الخاصة، مخرّجة منها ما هيأته من الطعام. وبينما كانت منهمكة في الأكل كان الحمالُ القاعد على أمامها يرسم خطوطاً على

الحصى بأصبعه.

— «هل تصافرين وحدك يا أختاه؟»

— «لا، أنا مع زوجي، يا أخي. وهو موجود في قاعة الانتظار ويسافر في الدرجة الأولى. فهو وزير (من) عليّة القوم». ويلتقي بكثير من موظفي الدولة، ومن الإنجليز في القطارات، وأما أنا فليست سوى امرأة عادية من البلد. لا أتحدّث باللغة الإنجليزية وأجهل عاداتهم؛ ولهذا فأنا أسافر في مقصورة النساء من الدرجة الثانية».

وأصنّت «لاشمي» الثرثرة بمرح. كانت تحبّ التحدّث مع الناس، ولكن لم يكن معها أحد لتناول الحديث. فلم يكن زوجها يملك، أبداً، وقتاً فارغاً يكرّسه لها. كانت تسكن في الطابق الأول من المنزل في حين كان هو يسكن في الطابق الأرضي. ولم يكن يجب أن يرى فقراء الناس الأعيين من عائلته وهم يجوبون بهّة، فهم لذلك لا يأتون أبداً. يكتفي بإعطائها أوامر باللغة الهندوستانية برنات إنجليزية فتلطع باستكانة. يصعد عندها من حين لآخر، ولا يلبث عندها إلا بضعة دقائق. ولكن هذه الزيارات الليلية لم تؤت ثمارها بعد.

هبطت الإشارة ورنّ الجرس، معلّناً اقتراب القطار. أسرعت الليدي «لال» في التهام الطعام. نهضت من جلستها وهي تمصّ نواة الشوتيني بالمتفأ. صدرت عنها تجشّعة طويلة ومجلجلة وهي تتجه إلى صنبور الماء العمومي كي تتمضمض وتغسل يديها. بمجرد ما أن انتهت من هذه الوضوءات مسحت فيها ويديها بالجزء المتدلي من ثوبها الساري وعادت صوب حقيبتها الحديدية، وهي تتجنّب وتشكر الآلهة على نعمة هذا الغذاء اللذيذ.

ولج القطار البخاري إلى السحطة. كانت «لاشمي» في مواجهة مقصورة «زينا» الفارغة تقريباً، الموجودة بالقرب من مقصورة مؤخرة القطار المُخصّص لجراس القطار. وأما باقي القطار فقد كان غاصاً بالمسافرين. رفعت السيدة جسمها القصير والسمين والمُعيق، وأدخلته من خلال الباب وعزّرت على مكان بالقرب من النافذة. أخرجت طرفاً من ورقة مالية من فئة ٢ أناس

من عُقْدَةٍ في ثوبها ومنحَتْها للحمال. بعدها فتحت علبة التنبول، وأعدت لنفسها ورقَتَيْن من العجين الأحمر والأبيض، سَحَقَت نواة التنبول وحيات القافلة (الhal). أدخلت كل هذا الخليط في فمها حتى انتفخت وجنتاها معاً. ثم وضعت معطفها على يديها وظلّت جالسة تتأمل حركة وجلبة الجمهور على الرصيف.

لم يَهِكُزْ وصول القطار من دم السير «موهان» البارد. فقد واصل احتساء كأس الويسكي، وطلب من الخادم أن يُعَلِّمَهُ عندما تكون حوائجُه موضوعَةً في مقصورة الدُرَجَةِ الأولى. فقد كان التهيُّجُ والإثارةُ والعَجَلَةُ تعبيراً عن تربية سيئة، بينما كان السير «لال»، بطبيعة الحال، ذا تربية جيدة. كان يريد أن يكون كل شيء (thichy-boo) وفي منتهى الأناقة وفي كامل النظام. فخلال السنوات الخمس التي قضاها السير «لال» في الخارج حصل على طرق وعادات الطبقات الاجتماعية العليا. فقد كان، نادراً، ما يتحدث اللغة الهندوستانية. وحين كان يحصلُ له أن يتحدثها، فقد كانت لُغَتُهُ شبيهةً بإنجليزي، فلم يكن يستخدم إلا الكلمات الضرورية والتي تخرقها رنات إنجليزية. ولكنه كان يستمتع بإنجليزيته المُخْزَرة والمتأنقة التي لم تكن أقل من إنجليزية «أوكسفورد». كان يعشق تبادل الحديث، ومثل رجل إنجليزي مُتَّقِف، كان قادراً على التحدث عن أي موضوع وعن أي كتاب وعن أي سياسة وعن أي شخصية. وكم من مرة تناهت إلى سمعه أصوات إنجليز وهم يقولون عنه إنه يتحدث الإنجليزية مثل أي مواطن إنجليزي.

تَسْأَلُ السير «موهان» حول ما إذا كان سيمافر وحده. فقد كانت توجد بالمدينة ثكنة عسكرية. وربما سيتَوَّجَدُ ضباطُ في القطار كان قلبُه يهيج عند فكرة بدء حديث سيكون له وقعٌ ما. لم يكن يبيِّن أدنى طمع في التحدث مع الإنجليز، كما هو شأن الهنود. لم يكن يتحدث بصوت عالٍ ولا بطريقة عدوانية وعنيدة ولجوجة كما يفعل الهنود. واصل الاهتمام بما كان يفعل برياطة جاش لا تتزعزع. انزوى في ركن المقصورة بالقرب من النافذة وأخرج نسخة من

صحيفة «التايمز». Time. طواها بطريقة تسمح ببروز العنوان بالنسبة للآخرين في الوقت الذي كان فيه منهمكاً في إنجاز الكلمات المتقاطعة. فجريدة «التايمز» لن تتأخر في إثارة الانتباه. أحد الركاب ربما سيَتَعَرَّفُ أحدهم على ربطة عُقْبِهِ حينما كان طالبا في ثانوية «بالول» Balliol، والتي كان يَضَعُها على عنقه دائما أثناء السُفَر. ستفتح هذه الأشياء منظرًا شاملاً يقود إلى الانفتاح على عالم سحري وعجيب، على المدرسة وعلى «أوكسفورد» وعلى مدرَّسيه وعلى أساتذته الجامعيين وعلى مباريات الكرة المستطيلة «الروكبي» وعلى مسابقات الزورق. وإذا ما فشلت قضية ربطة العنق وصحيفة «التايمز»، فإن السير «موهان» سيصرخ: «هل يوجد أحد ما هنا؟» للنادل كي يُحَضِّرَ لَهُ «سكوتش»، فالويسكي يَلْأَمُ، بشكل دائم، مع الإنجليز! ثم يتبع هذا بحاملة السجائر المصنوعة من الذهب والتي يملأها السير «موهان» بالسجائر البريطانية. سجاير بريطانية في الهند؟ كيف استطاع الحصول عليها؟ حينها ستَفْقِلُ ابتسامة متواطة من السير «موهان». بطبيعة الحال، بكل سرور. ولكن هل سيستطيع هذا المسافر البريطاني أن يكون وأبسطه كي يُشارك عزيمته بريطانيا العجوز الشعور والعاطفة؟ خمس سنوات من مَحَافِظ رمادية، من الملابس، ومن السُتُرَات الرياضية، ومن الويسكي مُضَاعَف المخلوط بالماء، ومن الضفادات في «إينس أوف كورت» Inns of Court والليالي مع مومسات «بيكاديلي» Piccadilly. خمس سنوات من حياة صاحبة براقعة مليئة جداً. إن قيمتها أكبر من قيمة خمس وأربعين سنة في الهند مع مواطنيه، هؤلاء الوُسخين والسُوقِيِّين وهذه التفاصيل السافلة والدنيئة كي يَتَوَجَّه نحو النُجَاح. وزياراته الليلية في الطابق الأول ولقائاته الجنسية السريعة جداً مع «لاشي» العجوز والبدينة والتي تتَضَخَّرُ بالعرق ويرائحة البُصْل الثَّيِّء.

أَرَكُ الخادم أفكار السير «موهان» حين أعلن له وضع

حوائج الصاحب (٦) في عَرَبِيَّة في الدرجة الأولى بالقرب من القاطرة. التحق السير «موهان» بعربته في مشية مدروسة. وكُم أُصِيب بالذهول حين وَجَدَ المقصورة فارغة. أَصْدَرَ تنهيدةً، وجَلَسَ في ركنٍ وفتح نسخة من صحيفة «التايمز» التي كان قد انتهى من قراءتها مرَّات ومرَّات.

نظر السير «موهان» عبر النافذة إلى الرصيف العاج بالبشر. أَشْرَقَ وجهه حين أَبْصَرَ بريطانيَّين يتنقلان من مقصورة إلى أخرى، بحثًا عن مكان. كانت حقيبتاهما مشدودَتَيْنِ إلى ظَهْرَيْهِمَا، وكانا يمشيان بخطى ثابتة. قرَّرَ السير «موهان» أن يستقبلهما في مقصورته بالرغم من أنه لا يَحِقُّ لهما السَّفر في الدرجة الأولى. سوف يتحدث مع الجابي.

وَصَلَ أَحَدُ الجنود إلى المقصورة الأخيرة، مرَّ رأسه عبر النافذة. فلاحظ مقعدًا شاغرًا، فصاح:

«زبيل» يوجد مكان هنا!

التحق به رفيقه، نظر هو الآخر ولمَّح السير «موهان» تمتع في اتجاه رفيقه:

«أُخْرِجْ هذا الزنبي الصغير من هنا!»

فَحَسَّ البابُ واستدارا نحو السير «موهان» الذي كان وجهه موزعًا ما بين ابتسامة واحتجاج.

صاح «بيل»:

«إن المقعد محجوز!»

قال «جيم» وهو يشير بإصبعه إلى القميص الكاكي:

«المقعد محجوز الجيش».

حاول السير «موهان» أن يَحْتِجْ بَلَكَنَةً أوكسفورد:

«أعتقد، أعتقد. بكل تأكيد...»

توقَّفَ الجنديان. كانت اللكنة تَرِنُ تقريباً مثل كلام الإنجليز. ولكنَّ الجنديَّين كانا واثقين جدًا من نفسيهما بحيث لم يُصدِّقا أنَّهما المُنْتَشِتَيْنِ. صفَّرت القاطرة ولَوَّحَ الحارسُ بِعِلْمٍ أَخْضَرٍ.

جمع الجنديان حقيبة السير «موهان» وألقيا بها على الرصيف. ثم اتَّبَعَاها بكظيمنتهم (قارورة حفظ الحرارة)، وبغولطه وصحيفة «التايمز». كان السير «موهان» متعلِّقًا من الغضب والغليظ.

صاح السير «موهان» بصوت كَسْرَةِ الغضب:

«هذا أمر لا يُصدِّقُ، لا يُصدِّقُ! سوف أوقِفُكُمْ. أيُّها الحارس، أيُّها الحارس!»

توقَّفَ «جيم» و«بيل» من جديد. كان صوت «موهان» يرنُّ مثل اللغة الإنجليزية، ولكنه كان نوعاً من لغة إنجليزية أُرستقراطية في نظريتها.

قال «جيم» وهو يضربُ السير «موهان» في وجهه:

«أغلق فمك!»

أَصْدَرَتِ القاطرةُ صفيراً آخرَ قصير، فَنَحَرَكَ القطارُ أَمْسَكَ الجنديان بِذِرَاعِي السير «موهان» وألقيا به بعيداً عن المقصورة. تَرَنَّتْ إلى الخلف وتعثَّرت على فوطته وسقط على حقيبته.

«كوكو ريكو!»

ظَلَّتْ رَجُلًا السير «موهان» ملتصقتين بالأرض وفقد القدرة على الكلام. ثَبَّتَ بِعَيْنَيْهِ أَضواءَ القطار المتراقصة التي كانت تَمُرُّ على طول الرصيف على إيقاع متصاعد. المقصورة الأخيرة ظهرت بضوء فانوسها الأحمر وبالحارس الذي كان واقفاً خارج المنصة المُسطَّحة الخلفية، والأعلام بيده.

في مقصورة «زينانا» كانت تجلس «لأشمي»، البدينة، مرتاحة، بخاتمها في أنفها، الخاتم المزِين بالماس الذي كان يلمع على مصابيح المحطة. كان فَمُها مملوئاً بحرقى الخُثُول، الذي كانت قد تَبَخَّضَتْهُ كَيَّ تَبَخُّضَهُ بمجرد ما يغادر القطار المحطة. وبينما كان القطار يُضَاعِفُ من سرعته على طول الجزء المضاء من رصيف المحطة، كانت الليدي «لال لأشمي» تُبْهِقُ وتُرْسِلُ ذَفِيفَةً مِنْ رِيْقٍ أَخْضَرٍ يَتَطَايَرُ مثل ريشة.

#### الهوامش

- ١- كارما قدر، جبرية عقيدة أساسية في الديانة الهندية تقول بأن كلَّ عمل أو تصرف يصدر عن الإنسان هو مقدر له
- ٢- لباس قومي هندي
- ٣- مقصورة مخصصة للنساء
- ٤- نبيل، كان يدل في الماضي على وزير (الامباراجاه)
- ٥- تعمي، على ما يُرام.
- ٦- كلمة تعني: الرجل المهم وهو هنا يدل هذه القصة.



## الواحة

الأزلي المحمم للوادي سوراً أعلوه حتى عنان النخيل يكسر المعانقة بين الواحة والوادي، فتتوارى الواحة خلفه كسيرة القلب حزينة معزولة عن محيطها وواديها الدافق بالماء النابض بالصعب في رحمها، في المكان الذي كان مستقراً رحباً لجبران الواحة الصيغيين الذين يتوافدون في كل صيف إلى جوارها يستقرون في أكواخ من السعف على امتداد ضفة الوادي قبالة الواحة، واديها المتدفق المتفايض بالغدران وبرك المياه في مجراه، المشهورة به كعنوان جميل حل هناك جسماً بشعاً ثمرة سفاح الهندسة والحلول الفنية الغائبة مع الطبيعة ويكورتها التي لا تقبل المساس والتدخل إلا في أضيق الحدود لقد صنعوه عجباً له خوار، أنشأوه وعمدوه بالإسفلت، فإذا به يستحيل حية تسعى بالشر تزر الواحة تخفر بالموت .

## الرحلة

عندما يحل الصيف الحار يغدو المكان بجوار الساحل صعباً لا يطاق من أثر الرطوبة الشائكة التي تحل بكثافة خلال الصيف بطوله، عند ذاك يستبد بنا حنين مشبوب إلى ظلال وإحاث النخيل في الداخل المنزرعة هناك وسط الهضاب الجبلية لسلسلة جبال عُمان، النابتة على ضفاف الأودية الخصبة المنحدرة من أعالي هذه الجبال، يستحسنا الحنين كلما أتى الصيف إلى هناك تقودنا حاجتنا إلى الاصطياف والهروب من الحرارة الشائكة في هذا الفصل الطويل الشديد الحرارة، ننتقل بعد أن تكون المدارس قد أوصدت أبوابها بنهاية العام الدراسي على مشارف الصيف، في هجرة تأخذ على مجرى العادة السنوية لعائلات كثيرة تقطن الساحل، هجرة موسمية لها

نقطة كثيفة من الظل والاختضار، جنة وارفة الظلال كثيفة الخضرة، تعيش وحدة متعددة وسط محيط من تضاريس الهضاب الجبلية القاحلة . ولتعتاد العيش ضمن الإمكانيات الشحيحة التي توفرها الطبيعة القاسية في مثل هذه التضاريس، كان لا بد لها من أن تتحلى بقناعة المتصوفة وكفايتهم باليسير من الزاد فهي ترتبط ارتباطاً مشمياً بغيظ فضي من الماء ينحدر إليها من أحد السفوح القريبة يتهاذى بقطراته الواهنة ليصب بعد أن تأخذ الشمس نصيبها منه بالتبخّر في البساتين والحقول هو بمثابة قرية الماء التي تعتمد عليها الواحة .

## الحاجز

يتعمد مستلقياً عريضاً ضخماً بجسمه الهائل الكبير عالقاً هناك كأفعى عملاقة تقضي بياتها الشتوي يزاحم المكان بحجمه العملاق يسد المنافذ يحاصرهما بحضوره الكثيف.. قبل ذلك قبل أن يفترش حيز المكان ويشغله بكثافته الثقيلة ويظل لاهاً مهيمناً باسطاً سطوته على روح المكان كان يمتد المكان فسيحاً متمتعاً برحابة تعانق الضفاف فكانت قبل ذلك هذه الضفاف شرفات غناء للحلم مسكونة بترديد أغنية الطير وصوت الثغاء وخرير المياه، لقد استيقظت الواحة ذات صباح على صوت البلدوزرات والآلات الثقيلة تحيل هداة المكان إلى جوقة نشاز تضج بهدير المحركات وصخبها الذي يصم الأذان في الوادي قبالة الواحة، حيث شرعوا يصنعونه ينشئون بدنه جسماً من أكوام التراب والكنكريت والأواح الخرسانة حاجزاً يفصل الواحة عن فعل معانقتها

\* قاص من سلطنة عُمان

طقوسها الاجتماعية والاقتصادية وليس انتقالاً مجرداً فحسب من مكان إلى آخر، بل أن هذه الهجرة التي تعود ممارستها كاعتقاد موسمي إلى قرون طويلة من الساحل إلى مناطق جبال الحجر هي في أعماقها ومضامينها كظاهرة اجتماعية مازالت تتواصل وتسجل حضوراً لافتاً، تعد شكلاً من أشكال التواصل والتكامل الاقتصادي والاجتماعي والسكاني في المجتمع العماني ما بين إقليمين مختلفين متميزين في تركيبتهما السكانية والنشاط السكاني، واختلاف التضاريس والطبيعة والبيئة لكل إقليم.

بعد أن نفرغ من كد الاختبارات المدرسية في آخر العام ومع ظهور بوارد الصيف بشكل محسوس حيث ندخل معاناة النهار الصعبة مع شمس لاهية تنسكب بأشعتها المحرقة فوق الرؤوس واشتعال الجدران والحوائط والسطوح وكل جسم بالحرارة الشديدة في أرجاء المكان، مع كثافة شديدة من الرطوبة التي تكتنف المكان وتحميه أشبه بحمام بخار، مع ظهور هذه البوارد لغلبة الصيف وتمكنه واستوائه في مكانة راسخة في الجو يستحطنا ذلك استحثاثاً ملحاً يدفع إلى مغادرة المكان في هجرة صيفية يقوم بها بالأخص النساء والأطفال وصغار السن من الأسرة ويظل الرجال لمتابعة أعمالهم ومتطلبات تحصيل الرزق اليومي.

فكان التجهيز لهذه الهجرة يأخذ متعة خاصة لدينا نحن صغار السن وذلك بمشاركتهم في توضيب الأمثلة وإحضار الأغراض والمتطلبات الأخرى التي تكون الحاجة إليها ضرورية في مكان انتقالنا والتي جلبها في الحقيقة كميات من الأسماك المجففة والمملحة وهي تعد وجبة ضرورية في الصيف فيجري حمل كميات منها ليس بقصد الاستعمال وحده فحسب لكن ولأنها وجبة صيفية فانها تشكل هذه الأسماك من الهدايا المناسبة التي نحملها معنا

في انتقالنا إلى الواحات فيجري تقديمها إلى الأهل والأصدقاء هناك وهم يتقبلونها بامتنان كبير في انتظار الفرصة للرد على هذه الهدية في مثل ثمانيتها وقدرها.

كان أمر الهجرة هذه تتحدد الحماسة إليها من عدمه انطلاقاً من كثافة الأمطار والسيول والأودية التي حظت بها مناطق الواحات في الداخل ، في الموسم الشتوي ومظاهر الخصب التي باتت تخلفها هذه الأمطار والسيول هناك ، إذ تتحدد الهجرة حسب توافر هذه المظاهر من الخصب في نطاق الواحات وفي مجاري الأودية وضفاف مجاري السيول فتتخم عند ذلك بفعل موسم شتوي مطير قنوات أفلاج الواحات والأودية والضفاف بالمياه الغزيرة المتدفقة وسط البساتين الخضراء في الواحات وفي مجاري الأودية على شكل برك عميقة وغدران جارية على طول مجرى الوادي، مما يشكل كميات هذه المياه المتدفقة الغزيرة عاملاً ملطفاً مهماً لحرارة الصيف الشديدة والقاسية التي تسكن الجو والذي يكون مظهره (الصيف) الحاد والقاسي هناك في الواحات الهواء الجاف الشديد السخونة بالإضافة إلى الشمس المحرقة التي تسلط سياط أشعتها المحرقة على النهار بطوله، فيفقدو المكان حينها من هذه المساحات المائية المتدفقة، محرقة حقيقية يطال لهيب نارها الحيوان والبشر والشجر والحجر، فيصبح عندها مناخ الساحل برغم رطوبته الخائفة أكثر احتمالاً أو أسهل للتكيف في تحمل حرارة الجو فيه. كانت تشكل لنا هذه الهجرة الصيفية نحن الأطفال نزهة ممتعة نقضي خلالها إجازاتنا الصيفية، ننتظرها بفارغ الصبر بعد قضاء سنة دراسية كاملة من كد الدرس والفروض والواجبات المدرسية حيث كانت تحركنا لواعج شوق ولهفة لمسارح اللعب والعبت البريء هناك كنا نصرف جل النهار له هانئين جذلين بهذا اللعب والعبت بين الغدران

المائية المتدفقة والبرك العميقة في الوادي وبين بساتين وحقول الواحة التي تنتشر فوق رؤوسنا بنخيلها وأشجارها الوارفة مظلة كبيرة تحجب لهيب الشمس وتلطف الجو الحار.

بالإضافة إلى ملاك المقاصير والبساتين في الواحة الذين يسكنون الساحل والذين يحافظون على اتصال وتواصل مع مناطقهم الأصل (البلاد) والذين يعتبرون الصيف فرصة لتنفيذ هذا التواصل وتجديده اجتماعياً، حيث يسكنون وسط مقاصيرهم وبساتينهم كل الفترة التي يمضونها من الصيف، هناك القادمون للاستيفاء هرباً من شدة حرارة الصيف على الساحل من سكان الساحل أصلاً والذين لا يمتون بمصلة بمجتمع الواحة، يلجأون إلى الواحات في الصيف ويكون مستقرهم في الأغلب على ضفاف الأودية قبالة الواحات، حيث ينتشر تواجدهم في أكواخ من السعف مؤقتة تقام على عجل، مشكلين بذلك مجتمعاً صغيراً بجانب مجتمع الواحة، تمتد مرافق سكناه على طوال ضفة الوادي وهم في أغلبهم الأعم من الأجيال الذين يمتازون بجدة ارتباطهم بالساحل أصلاً، القادمون عبر البحر من ناحية الشرق، وهم بحكم هذه الجدة تنطق عادات الموطن الأصل في أفعالهم وممارساتهم أو تغلب عليها غلبة طاغية وكذلك هم في حديثهم، إلى جانب العربية لهم لسان موطنهم الذي قدموا منه ونظراً لاعتقاد لجوئهم إلى الواحة في كل صيف فأنهم باتوا يرتبطون مع سكان الواحة بارتباطات وأواصر علاقة اجتماعية قوية فهم طبيعتهم طبيون واجتماعيون .

وقد أتاح ترحيب أهل الواحة بهم وتقبلهم المضيف لهذه الجيرة الموسمية الطيبة لديهم أن تتمر ناحية الارتباط بالمكان ارتباطاً حقيقياً، فبعض منهم من العائلات بعد طول تردد في كل صيف خلال سنوات متوالية طويلة للاستيفاء في الواحة، استقر بهم المقام بشكل نهائي و أصبحوا مشاركين مشاركة

مكافئة للسكان الأصليين في امتلاك مقاصير ويساتين ويوت خاصة بهم رسخت مكانتهم الاجتماعية في أذيال النسيج الاجتماعي لمجتمع الواحة الصغير.

هجرة الصيف هذه التي كانت يهدن أهل الساحل حتى منتصف ثمانينات القرن الماضي في حرص على الاعتقاد بشكل ثابت في الانتقال مع قدوم الصيف من الساحل إلى ريف الواحات من المناطق الجبلية في داخل عمان، كانت ممارسة بذلك الزخم وتلك الكثافة، لأن مكانة الواحة والمجتمع الريفي بشكل عام لم تتضعع بعد بالنسبة للإطار العام للسكان وفقاً لشكل الحياة المستقرة عليه عادات المجتمع وحراكه الاجتماعي ونشاطه الاقتصادي الممارس وفقاً لهذا الحراك والنتائج عنه كإفراز طبيعي، فقد كانت الواحات ومجتمعاتها الريفية والعادات والشكل الاقتصادي الزراعي المرتبط بها، تشكل مكانة راسخة في المجتمع العماني قبل أن يتعرض هذا المجتمع في بنائه وتركيبته السكانية لمغفريات اجتماعية واقتصادية متسارعة نحت به إلى أن يتحول إلى الشكل المديني على الأقل على مستوى الوظائف والأعمال الحكومية التي اتجهت إليها الأكتورية الغالبة من السكان واعتمادهم عليها في مقدراتهم الحياتية الأمر الذي أدى بالتالي إلى أن تأخذ المدينة في مقابل الريف ومجتمع الواحة محور استقطاب لا يقاوم له مغفريته، مشكلاً هذا الاستقطاب نزيفاً يسفح قطاعاً واسعاً ومهماً من التركيبة السكانية في الواحات، ناحية المدينة، وضموراً بالتالي لأشكال النشاط الزراعي الريفي التقليدي الممارس والمهن التقليدية المرتبطة به وضموراً في الأخير نتيجة لذلك الاقتصاد الزراعي الريفي المرتبط بهذا النشاط .

### مساء البدايات :

لو يلتفت هذا الشاب الوسيم إلى الوراء، لاكتشف أن فوهة مُسدسٍ محشو بالرصاصة والغضب تكاد تلامس ظهره. لكنه لن يلتفت، فهو مُنهك في إصلاح وضع الخنجر العماني ليكون تماماً في الوسط، ورش دهن العود على الثوب المُعد خصيصاً للزفاف. ومن ثم، فإن الواقف خلفه تماماً ويتظاهر بتنظيف «البشت» باليد اليسرى، بينما يمينه تصوب المُسدسُ خلسة للظهر ليس إلا حِما. بتعبير أدق ليس إلا من سيكون حِماً فعلياً بعد ساعة.. أي في تمام الحادية عشرة من مساء الخميس الموافق للتاسع من جمادى الأولى. وهي نفس الليلة التي يتوافق فيها - كما قال المطوّع علي بن ناصر - نجما الشاب الوسيم وعروسه ويستطيعان إتمام الزواج فيها دون عوائق.... ولقد انتظرا هذه الليلة ثلاثة أشهر وعشرين يوماً، وأرسلوا الدعوات الصديقة لله ألا يموت قريب أو جار لهما قبيل هذه الليلة أو فيها.

تظاهر الحما - كبير تجار البلدة - بإزالة العوائق من البشت، ومرّ يده على كتف الشاب الأيسر الذي ابتسم وقال دون التفات:

- كيف تراني يا عمي!!؟

- زين.. وزين الزين.

وبين السؤال والإجابة نما الصمت في القليبين، وسبح كل منهما في عالمه، بينما يد الحما اليسرى على كتف الشاب، ويده اليمنى تحمل

المُسدس يوشك أن يلامس ظهر البشت.

### مساء الشباب الوسيم :

الآن يا كبير التجار!! الآن تقول لي: « زين.. وزين الزين»!! ها أنت ترضى بالهزيمة، ولا حل أمامك إلا التسليم. أين رفضك لي!!؟ ذهب أدراج الرياح. أتذكرُ يوم جئتُك وأبني نخطبها منك!! أتذكرُ ما فعلت بنا!!؟.. قُربت لنا التمر والقهوة، فيما أرسلت ابنك خلسة ليأخذ نعلني أبي ويربهما ابتك. قال لها: « أنظري إلى نعلني من تريدينه حما لك. قيمتهما ريال واحد وتحملان نصف قازورات شناس، والنصف الآخر في قلبه». من أين لابن لم يتجاوز عشر سنين من العمر أن يقول هذا!!؟. أنت علمته وحفظته ليقول.. وابنتك الفطنة لم تزد على أخذ النعلين وضربت بهما خدي ابنك.. فكأنها ضربتكما معا. الحب يعمي يا كبير التجار. مالك الذي جمعت طيلة العمر لم يمنح ابنتك من الوقوع في غرامسي. رفضت كل الذين تنافسوا عليها من تجار وضباط وأطباء ومهندسين وأصرّت على الاقتران بي فهل استطعت منعها!!؟. قلت لها: « سأقتلك». ردت باستخفاف: «افعل. لن أخسر شيئاً. أنت الخاسر الوحيد». بالفت في المهر لتبعدني عن طريقك، فاستدانت وأعطتني المهر. قالت لك: «إن لم تزوجني إياه، سأهرب معه، وسأعقبك فضيحة ما بعدها فضيحة. سيقولون: ألهي التاجر جمع المال، فلم يؤدّب بناته». حتماً ستوافق. الحياة عندك صفقات، وفي هذه

بعثت إدارتها برسالة تقول: «نُعلمكم أنه تم اعتماد تخرّجكم هذه السنة». راجعهم قائلاً: «لم أنه كل المقررات الجامعية بعد. يبدو أنكم أخطأتم». قالوا له: «لا.. لم نخطئ. قررت الإدارة إهداءك النجاح في تلك المقررات خوفاً من احتفالك ببويكك الفضي في الجامعة». تَبّاً لسذاجتها. ألم تجد غيره؟! إيه يا وجه كبير التجار المخضّب شيبا.. إيه يا وجه الوقار. هكذا حرصت كل العمر على حماية ابنتك من أيّ مكروه، فأورثتك مكروها. إيه أيها الوجه.. إيه أيها الشيب. الآن سأنتقم. انتظرتُ هذه اللحظة طويلا. أطول من مرور الأيام الفعلية. كل دقيقة بشور.

قلت: « سأبعتُ من يقتله قبل أن تتزوجه...» لم أبعث، لأن ذلك لم يكن لينتقم لكرامتي. يجب أن تموت بيدي، ويجب أن أتركها أرملة تموت بهبط قبل القضاء عليها نهائيا بحادث سيارة. الآن، يا زير النساء: رشّ دهن العود على عنقك وتجهّز لملاقاة ملائكة العذاب، فقد طال انتظارهم لك.

#### مساء الاثنين،

لويلتفتُ هذا الشاب الوسيمُ إلى الوراء، لاكتشف أن فوهة مُسدسٍ محشوٍ بالرصاص والغضب تكاد تلامسُ ظهره. لكنه لم يلتفت بعد، فهو مشغول بوضع اللمسات الأخيرة على عمامته الخضراء.

تسارعت أنفاس كبير التجار وهو يستعدّ للضغط على الزناد. شعر الشاب الوسيمُ بحرارة الأنفاس على قفاه فتوجّس خيفة. أنزل يده اليمنى إلى مقبض الخنجر بسرعة وقرر الالتفات بكامل جسده ليواجه حمّاه وجهاً لوجه....

الحالة ستبحث عن أقلّ الخسائر: تزويجي. يدك التي تداعب كتفي ترتجف. لا تملك غير ذلك. ماذا فعلتُ بعد؟! حرّمت على أولادك اصطحابها لسوق الذهب، فأوقفت سيارة أجرة وذهبت بنفسها إلى صحار. جهّزت نفسها دون مساعدة من أحد. لم كل هذا يا كبير التجار؟! ألانها أحببتي؟! ألاني لستُ صفيقة رابحة كزيجات أولادك؟! أموالك التي تكنزها إنما تكنزها لغيرك. أشتقي لو أستل هذا الخنجر، فأغمسه في قلبك المملوء حقداً وغلاً للناس. لكنني لن أستعجل لأنك ستموت كمدا... ستموت وسيرثوك.. سيرثك جميعاً: أولادك وبناتك وأولادي وأنا.. إليّ يا دهن العود.. تعال إلى عنقي وسجّل هذا النصر.

#### مساء كبير التجار:

طلقة واحدة وسأهزمكم: أنت وأهلك وكل خيالات المتسلقين أمثالكم. طلقة واحدة وسينتهي الكابوس. زوّدت المسدس بكاتم صوت، كما زوّدتُ حزني وألمي بكاتم صوت طليعة أشهر. قبل سنين قالت أمك تمازح زوجتي: « ما أجملهما معا. ليهما...»، ولم تستطع الإكمال لأن النظرة الغاضبة لزوجتي آنشد أهرستها. مرّة لمح أبوك برغبته في التقرب إليّ ومازمتي بقية العمر، فطرده من مكتبي. تواريتم زمناً وتظاهرتُم بالنسيان، فنسيت. أخيراً جئت لتفوي ابنتي. في الأيام الأولى للتسريح، كان عقل المرأة في (الجمجمة)، ثم سقطت عقول معظم النساء، فصارت في قلوبهن. تَبّاً لقلبي الساذج. أما وجدت من حبيب غير هذا العاطل، وزير النساء الذي لم تعرف البك مثله؟! مرّ على الأخضر واليابس. درس في الجامعة عشر سنين، حتى

أحسست بالحمرة تحرق خدي، فضحكت، لكنه لم يضحك، بل حدق في وجهي طويلاً، ثم استدار وخرج من الدار، نظرت في وجه فرحانة، فوجدته غائراً، ملتبساً، وكأن تفاسيله قد محيت. ثم زفاني في اليوم التالي، قامت النسوة برسم نقوش حناء غريبة على كفي، أفهمنني أنها تعاويذ لحفظي من الجان، ألبست حلة من المخمل الأخضر الداكن، قالوا أصبحت عروسة، ضحكت، كنت سعيدة، أتلهي، كل ما كنت أدركه، هو البيت والمدرسة والشوارع القصير الذي يصل بينهما.

عندما قالت أمي إنني زوجت البارحة، فرحت، فالزواج كما كنت أعرف صهلاً، وثوب جميل وحناء، ودقات طبول، وزفة، وفرح. «أه يا أمي، لو أنك لمحت تلك النظرة في عيني الحمامة، لو لمحت تجلي الشف في خفقات الجناح، أو تلك الغففة.. تلك الخفة التي سبحت بها، كان للهواء ناعماً، أحسست به يداعب ريشها، أحسست به يداعب رغب البدن، وحتى النشوة التي أعترتها، كانت تسري في دمي كالموسيقى، كدقات الدفوف، كرنين الصاجات..»

و أدخلت عليه، لم أكن قد رأيته من قبل، تخيلته قريب الشبه بابن عمي، وسيماً، قوي البنية، رائق الضحكة، لكن الرجل الذي أدخلت عليه كان هائلاً، مدبوغ الوجه، حاد التقاسم، ميت النظرة، وتخلته العفريت الذي رسمت النساء الطلاس في يدي ليبتعد عني.

أقفل الباب وتخلّى الأهل، فمددت راحتي في وجهه، وأجهته بالطلاسم، لكنه لم يخف، كانت ركبتي ترتجفان، أغصمت عينايا لأتجنب نموه نحوي، وعندما فتحتهما، كنت ملقاة على الفراش، وكان ثوبي قد انصرف إلى الأعلى، أحسست بألم حاد، تحسست جسدي فارتطمت بالزوجة الحمراء.

في الصباح جاءت فرحانة تحمل صينية الإفطار، وجدنتني على حالتي تلك فهرعت إلى أمي، كان الذرف شديداً، جاء الطبيب، أمر بقتلي إلى المستشفى، لكن أهلي رفضوا، في نظرهم أي دم يخرج من جسد الانثى عار وجب تجماله.

قامت العجائز برشق النقوب وخياطة الجرح، كنت غائبة أطلق أنات صغيرة، لم أعرف مالذي فعله، أو من أين يأتي الذرف تحديدًا، لكن الألم كان حاداً، أحسست بجسدي مجوفاً وفارغاً، وكان يثراً بلا قرار تخترقني، أحسست بالحرقنة تتعمد في

تفردهما، تحركهما قليلاً، تضمهما ثانية، ثم تعبل بعنقها فيتكى رأسها على الجانب الأيسر، تغمض عينها كمن أثر النوم، لكنها ما تلبث أن تفتحهما ثانية وتنتظر صوب السماء الممتدة أمامها نسيجا من الأزرق المنحل في تلاشي اللون نحو حلول العتمة، تتهاذى باتجاه الحافة، تفردهما ثانية، يخفان فترتفع، يخف الهواء فتعلو حتى تضيق نقطة في الغياب.

خولة على السطح تراقب حركة الحمامة، يتركها الخوف حين تتراجع الحمامة وتغمض عينها، يهزها الطرب إذ تنطلق، تنثني بتحليقها، طارت الحمامة، فتحت لها باب القفص فخطت نحو البهدر الكحلي، ما بقي منها غير الظل في عين الشمس المنطفئة، خرجت من حيز القفص الضيق إلى رحابة الجوهول، بحركة صغيرة تدفع بالقفص ليسقط على أرض السكة ويتناثر منه الحب ويندلق الماء صائناً بقعة صغيرة، يشربها التراب على عجل، تتسلل نقرات الدفوف إلى دماغها إذ تفعل ذلك، تنبت في قديمها فتنة الرقص، تسري إلى كامل البدن حتى تمس النشوة رأسها... طارت الحمامة وعندما ستعلم أمها بالأمر ستؤنبها كثيراً، لكنها ستخبرها بأن القفص سقط دون قصد منها وأن الحمامة شقت طريقها إلى السماء، وأمها التي تكتشف بسهولة كذباتها اللائني بلون الملح وطعمه، ستعرف بأنها فتحت باب القفص، وأنها عن عمد أفلتته وستعرف أيضاً أنها اهتزت طرباً وأنها.. كادت، كادت..

و ستندلق بتفاصيل الحكاية التي رددتها حتى كلت جدران البيت من الإنصات، كل التفاصيل الصغيرة الموسومة بالغضب والمرارة.

(كنت قد رجعت لتوي من المدرسة، عندما لاقتني وجه فرحانة، كان وجهها قد تخلّى عن لونه الداكن وغشيته طبقة صفراء، بلون الكرم، سألتها ما بها، لم تجب ولكن عينها أشارت إلى شبح أبي الذي توارى عند الباب، والذي استطال ظله على الأرض فجأة

— أنت اليوم عروس.

فلننت أنه يتحدث عن مريلة المدرسة الجديدة.

— ستصحبين أجمل عروس عرفتها البلاد.

\* قاصة من سلطنة عُمان

داخلي، وطعم كالصديد يفسى لساني، طعم حاد، مر، طعم لم يزل مذاقه في فمي.

« وعندما ماجمني البلوغ، أخضعتني للتحقيق، هل سقطت على الأرض؟ هل تقاطع ظال رجل مع ظلك وأنت عائدة من المدرسة، هل لعبت بخشونة في حصة الرياضة؟ أجبتي لاءاتي فيك الخوف، حتى تكرر الحدث، فعرفت أنه قد أصبح لخطالي رنين، وأن الكحل في عيني لم يعد فقط لطرد الرمء.»

انتقلنا للمدينة، تركت قرية اهلي، ولم أبك، كانت الدموع تنز على خد أمي، وكان كبرياء أبي يلجمها، أما أنا فلم يرف لي فجن، لا أدري.....بينهم تملكني إحساس طاغ بالغيرة. «قلت أن هديل الحمامة مهما بلغ به الحزن فهو جميل، جميل حتى حافة الألم، لكن الشرخ امتد إلى صوتها، أصابها الوهن من ترديد نحيبك، فانقطعت عن البكاء، لجت عيناها بالسكون، ذلك السكون الموحش، الأقرب للعويل.»

وفي المدينة أصبحت جارية مطيعة، أعرف كل واجباتي ولا أسأل عن شيء، أقضي نهاري مترددة كالصدي في غرف الدار الكثيرة الموحشة، وفي الليل أهرع إلى فراشي متجنبة أصابعه التي تتوغل في أفنيني فتكلمه.

وحملت بك، تسعة أشهر من النزف الأبيض والأحمر، تسعة أشهر من الغثيان الصديدي البشع، كنت أفزع جوفي كل دقيقة، حتى استبد بي النحول، وخشي علي من الإجهاض، لكنك تشبعت بتلافيف رحمي، كنت تريدني الحياة بقوة، تمنيت لوتسطين فتروحيني وترتاحين، لكنك أبيت إلا أن تكلمي شهورك التسعة وتخرجي للندى مكتملة بعد مخاض طويل... طويل.

«وكانت الحمامة إذ ما تزواج الليل والنهار وأنجبا المغيب، تصهر ريشها الرمادي في أنبال الغهم المقفوس في التبدل، ترتج حتى يدركها الظلام، فيتحول دهبها إلى نيق مبطن بالشروق، كانت السماء التي استحات حزننا واسعا وعميقا تحتل عينيها، وكان القفص الذي منحته فريسة يتسلى.»

تمنيتك صبيا، قلت لو رزقني الله صبيا لهان البلاء، ولوجدت فيه العزة بعد الذل، والأمن بعد الخوف، كرهتك بادئ الأمر كما كرهت نفسي، لكنك خرجت للحياة ملعوفة في مضالك اللزج وعندما جاء أهلي لزمارتي، وحضبك أبي، تبولت عليه، فقالت أمي هذه بشارة بصبي يأتي بعدها، بينما عسى وجه أبيك، وازداد سرعة، وغالبت أنا ضحكة مزة.

تعلمت محبتك منذ أن بذلت لك دمي ليسيل حليبا في فمك للنهم الصغير، أحبت صوتك الأقرب للغماء، ديب قديمك على الأرض، كلماتك المبهمة، عينيك المسكونتين بالدهشة، أحبت

ارتماك في حضني، واستسلامك الهادئ للنوم.

لم تحب أباك قط، وكان هو عابس الوجه دائما، لم يحاول أن يداعبك، وأحيانا كثيرة كان ينسى وجودك، لم تكن لديك فرصة لمعرفة فقد ذهب، أخذته سيارة في طريقها إلى الشمال فهلك. حاول أهلي إرجاعي إلى القرية فرفضت، تطلت بك، وتجارة أبيك، كنت أعرف أننا إذا ما عدنا سيعودون إلى بيعي... بيعنا.

و تغيرت كفة الميزان، بعد موت أبيك ورثت كل شيء، أصبحت أملك المال والأرض والدور، حفظت لك كل شيء، لم أغير الدار، لم أفرط في مiscal ذرة، أردت أن تكبري وتبشي عودك وتحكمي في مالك، علمتك كي تصحي الصبي الذي لم أنجب، كي تتجاهلي ضعف النساء، وقلة حيلتهن، كي تكون لك كلمة. «هل كان الحمامة خيار عندما رأيت الباب مفتوحا؟ كان خروجها في حد ذاته أمنية، كنت أرتقيها تخطو في ترديدها نحو الباب الضيق، تلمست، عرفت طريقها، كان كل ما فعلته اني فتحت الباب، أما هي فقد استجابت لغواية الأفق... يا إلهي! كم كان الأفق مزهواً بخفقات الأجنحة.»

قالت لي فرحانة أن أبي خسري في الرهان، تراهن أبي والرجل على من يسقط أكثر عدد من الحمام، الرجل راهن بمائة ريال، وأبي سكت لأنه لم يكن يملك المال، فسأله عندك بنت؟ قال له :لي بنت صغيرة، قال الرجل: إذا الرهان عليها، وعندما فاز الرجل لم يصدق أبي أنه سيأخذني، قال له أني لم أبغ مبلغ النساء بعد، لكنه أصر على أني سأضع في فراشه.

كنت صغيرة عندما رحل، أحسست بباب يلق وألف باب يفتح، لم تكوني قادرة على إدراك الأمر، ولكنني وقفت في وجه الجميع، وقلت للمرة الأولى لا...لن أعود، وعندما مات أبواي انقطعت كل علاقتي بالقرية، لم أرغب في الزواج، لم يخلج جسدي رغبة في الحب، كنت أحس أن وجود أي رجل في حياتي هو طوق من نار، وأنا وأنت وفرحانة شكلنا عائلة ولم نحتج لأي شخص.

«بعد أن فضضت الحمامة ريشها من وهن الحزن، آيت تلاشيها يصبح حقيقة، فهزنتي النشوة، لا أخفي عليك، كانت النشوة صافية حتى أن دمي استجاب لها ففني وتمايل جسدي فراقصت، وكان القفص حائقا علي، كان ينظر إلي بغل، فدفعته من فوق السطح واتبعته تائهة بضحكة شامتة ترافق حطبه حتى يستحيل رمادا، رمادا مثنورا في عين العدم.»

## العواء

واستشعرت داخلها الفرح الهادئ. وبدأ الصوت يكبر ويكبر. كانت تسمعه الآن داخلها بشكل واضح ونقي. قبل سنوات، حين بدأت في سماع الصوت لأول مرة كانت تقوم من سريرها فزعاً. وكانت تلقي أولاً نظرة متفحصة على الغرفة محاولة أن تعرف المصدر الذي ينبعث منه هذا العواء. لقد كان الصوت عواء حقيقياً لكنه مع هذا يمكن تمييزه من صوت الذئب، ثم أنه كان يكاد ينبعث من الداخل من داخل الغرفة، وكان ذلك مقلقاً. وكانت بعد ذلك تلقي نظرة متلصصة من النافذة الى سور البيت وإلى الشوارع البعيدة، لكنها عبقاً كانت تحاول أن تحدد مصدر الصوت فلم تكن تتبين في الخارج إلا الأنوار العديدة للشوارع والأضواء الخافتة على السور. كانت تهم أن تعلم والدتها لكنها مع الأيام اعتادت على أن تسمع العواء قبل أن تنام وكانت موقنة انه ليس ثمة ذئب في الجوار.

ثم أنها كانت قد بدأت في الاستماع الى العواء بفرح. وكان هذا جميلاً ومحيراً في آن. إذ أن الفرح الذي كانت تستشعره كان يصل بها الى مشارف لذة عظيمة لكنها ليجلها بما يجري كانت تحترق في تقبل مشاعرها هذه وتخاف مع هذا إن هي أعلمت والدتها أن ينتهي العواء وتنتهي لذته.

ولقد مكثها الزمن كذلك من حل هذه المعضلة فلم يعد بعد يقلقها أو يحيرها مصدر الصوت، كانت قد تعلمت كيف تتجاوز قلقها بغية الوصول إلى قدر أكبر من اللذة التي يمنحها الصوت. بل إنها أدركت بعد زمن، أنها تستطيع أن تستدعي الصوت كلما شاءت، وكان ذلك اكتشافاً أذهلها. وكان العرق الخفيف الذي ينبعث من ثناياها قد بدأ يعل محله سائل دافئ ولذيذ.

بدت الغرفة هادئة ورائحة، وكان الضوء الأصفر الخفيض يزيد من جمالها. وأسدت الغطاء الوردى على رأسها، كان العواء يستقر داخلها تاماً، وينقرها هناك

بعد أن خلعت ملابسها وانتضت منامتها، وقفت بإزاء المرأة تتأمل جسدها. كان الضوء الأصفر ينبعث خافتاً من مصباح المنضدة، وكانت تستطيع أن ترى الظلال التي تتكون على جسدها ومصدرها. ازاحت المشاك التي كانت تعقد بها شعرها فتهدل على جانبي وجهها. ومررت يديها على شعرها بلطف. وقربت وجهها إلى المرأة لتدقق النظر في الحبوب الصغيرة حول عينيها. كانت تتوجس من كل بادرة تقدم في السن تراها وقد حاولت حتى الآن تقصي الشعرات البيضاء التي بدأت في الظهور بعشوائية على فوديها لكنها في قرارة نفسها كانت تستشعر ثقل الزمن الذي يمضي ولا يعود. استدارت لتلقي نظرة جانبية على جسدها، كان نهدها بارزاً، وبدأ ردها من خلف غلالة الملاة مستديراً بانحناءة مهيبة، ومررت يدها على جانبية جسدها لتتبين حدوده الحقيقية من الحدود التي يرسمها الضوء على النمامة. وكررت الفعل ذاته على الجانب الآخر. كانت تظن نفسها جميلة، ولم يكن ذلك أمراً تنورهه داخلها بل هو ما كانت تسمعه وتراه، لكن حقيقة جمالها لن تغير شيئاً من حالها. والحق أنها تكاد أن تكون متصالحة مع ذاتها، فبعد كل هذا العمر بدأت في التعرف على حقيقة طبيعتها وتقبلها بكل ما فيها من حسن وسوء.

مضت إلى سريرها وشدت غطاءها الوردى على جسدها. جذبت الوسائد واستدتها على بطنها وضمت ركبتيها إلى بعضهما وقربتاهما من بطنها، وبدأت في التسمع. لم يكن ثمة صوت في الجوار إلا الأصوات الاعتيادية لليل، لكنها كانت تريد أن تسمع شيئاً الخاص الذي كانت تنتظره كل ليلة. أرهفت السمع مرة أخرى وبدأ الصوت في الظهور كان عواء خفيفاً جداً



بعيدا، وكانت للذئبتا تنقلب مددة جسدها ذات اليمين وذات الشمال، وتثبتت بالوسائد من حولها. وبدأت في اسدال عينيها بتريد، وتدفقت دقات قلبها، وزدادت حركتها، ثم استشعرت الرائحة الدفئة بينها، وانظفأ وعيها بينما كان العواء يتخافض في أذنها.

### الثـلـثـي

كان الظلام حالكا، لكن بقعة الانارة المندلقة من واجهة المبنى كانت كافية لزيادة الرعدة التي بدأت تأخذ بجسده. انتحى جانبها والحق جسمه على الجدار. مسح بعينيه المكان، لم يكن ثمة من أحد فيما كانت أذناه تلتقطان أصوات عاملين كانا يثرثران داخل المبنى وحفيف الأوراق في الشجرة القريبة. ونظر إلى ساعتها، كانت تقترب من الثامنة مساء، وفكر في داخله أنه يجب أن ينقذ ما كان يخطط له طوال الأيام الفائتة: سوف يتحرك بهدوء، ويفتح الباب الامامي بحذر، من ثم سيدخل للحجرة الجانبية، وسيقبع هناك في الظلام حتى يرحل العاملان.

أدار العامل مقبض الباب الامامي بعد أن أدار المفتاح ليتأكد من اغلاقه. كان وجيب قلبه يتصاعد وأحس بقطرات عرق تتأكله، وفكر أن يترك المكان ويترك فكرته التي بدت مخيفة آنذاك. وكان كلما سمع أصوات العمال الذين كانوا يمررون قدامين من المباني المجاورة يزداد قلقه وتزداد قناعته في أنه مكشوف لا محالة. بيد أنه من كثرة ما فكر في خطته ورددتها امام نفسه بات غير قادر على فعل ما من شأنه أن يبدل أي تفصيل. كان كل شيء مرسوما في تلافيف دماغه وإذن فلا بد من اتمام ما بدأه.

مضت الدقائق طويلة لكنه كان يتحكم قليلا قليلا في خوفه، واستطاعت عيناه أن تكتشفا فضاء الحجرة المظلمة من حوله. واستمع إلى آخر الأصوات القادمة من الخارج وهي تبتعد تاركة المكان في فضاء صامت. فتح باب الحجرة بحذر واتجه مباشرة الى حيث يريد. كانت رجلاه تعرفان المكان، وكان هو بحس داخله أنه مقبل على جريمة عظيمة لكنه كان مقتنعا بما يفعل لذا كان يحاول أن يترك لجسده القيادة

كألة عيئت بما يجب أن تفعل سلفا.

استطاع أن يتبين رائحة المواد الكيميائية التي كانت تغطي المكان وتعرف على الأشياء داخل الحجرة الكبيرة، فهي كانت مستلقية على السرير الذي أمامه مغطاة بملاء بيضاء مبتلة، بينما بدا المكان وكأنه مقسم الى حجر صغيرة بستانر محمولة على مساند حديدية. كان ثمة كتب وأوراق وأقلام ملقاة على الطاولات المصطفة في الوسط، وكانت رفوف الأدوات موزعة على خزانات في الجدران، وبدا أن كل شيء كان ينتظر اشارة يده للبدء.

واحس للحظات أنه يخفي ان يتوقف. كان شعور بالذنب يتعاظم داخله، لكنه كان كأنما يعول على الملاءة التي تحجب جسدها عنه في أن يستمر في ترتيباته من غير أن يسمح لعاطفته أن تجره. مضى إلى إحدى الطاولات وجذب مصباحا متحركا ودرجه بلفظ عبر الارضية للمساء للحجرة، وأشعل الضوء ووجهه باتجاه جسده المستلقي. كان الضوء أصفر مبيضا يكثف الظلام في الماحول ويحيل وعيه إلى منطقة اهليلجية تكاد تتطابق مع حدود جسدها.

مضى إلى حيث ترقد واستطاع ان يتبين تفاصيل جسدها من خلف الملاء البيضاء. كانت المناطق الناعمة من جسدها واضحة، كان هناك الرأس بيضاويا متطاولا بالأنف الذي ينصفه متجها للأعلى، والنهدان صغيران متكوران وتكاد حلمتهما تنقبان الملاءة. وبدا عظم العانة مرتفعا أكثر بقليل من عظمتي الحوض في الجانبين، وكان ثمة ارتفاعان شبه كرويين يمثلان الركبتين. وأخيرا، فإن القدمين كانتا تنتصبان بتواز في الوسط حتى تصلا للأصبعين الكبيرين ثم تتحدان بزواوية حادة وتندرجان بعد ذلك جانبيا بتدرج الاصابع الأخرى. لم يكن آنذاك بد من الاستمرار لكنه كان مأخوذا بما يرى وكان يحس بداخله منفصلا عن خارجه ولكأن أشياءها التي أمامه تتبدى عبر ملاءة من اللحم الساخن.

بدأ في أزاحة الملاءة ببطء وانحسر شعرها وتهدل على مقدمة السرير، وانكشفت رقبته الطويلة ثم كتفها،

الثدي ويداً في إعمال المشرط من تحت الثدي . كان كلما تقدم في العمل ينطلق جزء أكبر من الثدي، وكان كلما رأى ما تحت الثدي من فصوص دهن وأوعية وفوضى تزداد حيرته وتساؤلاته ونقل انتصاباته. كان الثدي الآن يقبع في راحة يده كتلة من شحم أبيض مغطاة برقعة جلد بنية. وراوح النظر بين الثدي الذي في يده والثدي الآخر المنتصب بحلمته، كان مشوشاً، ويداً أن انتصاباته وشعوره الحاد قد زابلاه وحل محلها شعور بالغثيان بدأ يملأ داخله.

غرز المشرط في الثدي الآخر بضربة واحدة قوية، ومضى مترحنا وهو يحاول أن يصل للمغسلة التي في الجوار، واشتبكت رجله بسلك كهرباء المصباح المتحرك فسقط المصباح وابتلعت الحجرة حلقة شديدة، لكنه استطاع أن يصل للمغسلة بعد أن كاد يصطدم بحاملات الستائر وبالطاولات. كان كل شيء يدور من حوله، ويداً أن ضيقه ليس له حدود، وتشابكت حدود الأشياء من حوله وحاول أن يفرغ ما في بطنه لكنه لم يستطع. ومضى باتجاه باب الحجرة، ثم مرع باتجاه الباب الأمامي وفتحه من الداخل، وركض باتجاه الشجرة التي في الجوار وسقط منحنيًا على ركبتيه وفرغ كل ما في داخله من غثيان.

### لا يوجد مكان للحب في هذه المدينة

سيارتها تتقدم سيارتك وأنت وراءها كأي شيء. سيتقدم الليل بملكوته الصامت، ستطول الطرقات الأسفلتية بكأية وأنت وراءها. نظرك معلق على خلفية سيارتها اللامعة. أنت تقرأ الأرقام للأنحة الصفراء الطويلة. أنت ترى ما يفعله الزمن في الأشخاص. وأنت تدرك ما يفعله الزمن فيك. وما أنت تدرك أنها ستتدبر إلى هذا المكان المقطوع أخيراً. سوف تستدبر معها كأي شيء، هل تملك شيئاً آخر لتفعله، أليس هي التي في الأسام الآن. إنها تتقدم نحو الشاطئ، وسيارتك تسير بتكاسل على رمل الشاطئ، وأنت لا تعرف ما الفائدة من كل هذا.

ها هي الآن تصل إلى نهاية الجرف. سوف تقول بتعال - كما قالت من قبل- أن هذا المكان غير متشع

وكان يحس بالتنميل على أصابعه، وتحركت حنجرتي للأسفل في حركة بلع عصبية. إن الحركة القادمة كانت تذهله، لكنه حاول أن يستمر بالبطء ذاته رافعا الملاءة عن ثدييها ثم بطنها، وكانت عيناه ما تزالان مثبتتين على نحرها وثندييها حين أزاح الملاءة عن بقية جسدها بحركة واحدة سريعة.

كان يود لو أنه استمر في التحديق فقد كان يريد أن يعرف كنه الجاذبية التي تنبعت من اعضائها. بدا كل شيء صامتا ومتفجرا في ذات الوقت. وفكر أنه يجب أن يعرف ما الذي يجعله يتحرك من داخله ويثور. ما الذي يقبع هناك في الانحناءات الثديين وفي تكويرتيهما. كيف لهذا الهلام المتناسق أن يفعل كل هذا. كان يحس باشتعاله ونبقات قلبه وذلك الشعور بذوبان حدود ذاته. وضغط بجسده على حافة سريرها، ووضع يده على ثديها وتسلت أنذاك برودة جسدها إلى راحة يده، وحرك حلمته بين اصبعيه، ثم وضع يده الأخرى على جانبتيه وضغط بكتلات يديه على الكتلة البضة. ومن ثم مرر يديه جيئة وذهابا على كامل جسدها متوقفا عند الأماكن الناعمة ومبدحلا أصابعه في تجويفاته وجاسا براحتي يديه الانحناءات للمساء.

شق طريقه في الملكة متوجها لحدى الخزانات، وأخرج منها محفظة جلدية، ثم عبر الطريق ذاته رجوعاً إليها إلى حيث كانت ترقد. فرش المحفظة طوليا على بطنها وملتقى فخذيها. كانت مقابض الأدوات المعدنية تشع بلمعان حاد. أخرج بداية قلما ورسم بلون أسود دائرة حول ثديها، ونظر كمن يتأكد مليا أن الخط كان يحتوي كامل الثدي، من ثم أخرج شفرة وأمسك الثدي بقوة بيده الأخرى، وبدأ في إمرار الشفرة على الخط المرسوم. كانت انتصاباته شعوره الداخلية تنكسر على حافة السرير وتنعكس رجفة مستمرة على يده.

كادت عيناه أن تزفجا وهو يهيم بإنهاء الجرح ، كان جرحا حادا وعميقا. ومرر الشفرة مرة ثانية على ذات الجرح ليتأكد أنه يصل إلى العمق المطلوب. أخرج لاقطة من المحفظة وجذب ضلفة الجرح التي باتجاه

المجد في كل شيء. سوف تلحقها المجد، وتغدق عليها المجد. لن تفكر بالمكان، ولن تستطيع أن ترى القمر، ولا نور الكهرياء. سيكون المجد متألقا بكل بهائه فيكما.

تتقدم الآن عبر المدينة إلى البيوت النائمة في وداة، وتحاول أن تتبين المكان. تتجاوز البيوت المبنية على التلة إلى المساحات الشاسعة خلفها. تفاجئكما السيارات الكثيرة. تستدير وأنت تستدير وراءها. تعودان أدراجكما. العمود المائة والعشرون، العمود المائة والواحد والعشرون. وأنت تستطيع أن تجد الوقت اللازم للحديث إلى قلبك: لن تجد زمانا مناسباً كهذا. إنك ستقف وقفة واحدة، وتعلن انسحابك الكامل من هذه اللعبة. سوف تخفض زجاج نافذتك، وحين تخفض هي زجاج نافذتها، سوف تقذف بالكلمات مرة واحدة من غير لجلجة، ومن غير تقطيع. ولن تنتظر لتسمع ردها. ستكون الكلمة الأولى والأخيرة لك. لن تمكنها من استجماع فكرها.

تتجه السيارة إلى المناطق المأمولة، تنزلق بهدوء إلى العتبات، تراوغ الطرقات، تنحدر عبر تلال المدينة، وتصعد هضباتها، وأنت مقعم الرغبة، مقدم من عينيك بالنور المنبعث من سيارتك والذي يصلك بخلفية سيارتها، لكن قلبك حالم معلق بقمر المدينة. العمود المئتان، العمود المئتان والواحد. أنت تعرف أنك لن تجد ما تبحث عنه، وأنها ليست من تبحث عنه. لكنك أنت لا تعرف ما تبحث عنه، لا تعرف أبداً ولم تكن عارفاً من قبل، لكنك تعرف أنها تبحث عن مجدها وأنت وراءها كأى شيء.

تبتعد التلال في المرأة الأمامية، وتتلأشى سداب والبستان ومطرح في الترائين الجانبيتين، والعجلات ما تزال تدور، وأنت عبد للأنحة الصفراء الطويلة. تتجاوزان الميناء والسوق والبوابة وتعبران إلى القمر، وأنت وراءها. تتجاوزان المجمعات. العمود الثلاث مائة والواحد، والثلاثين، العمود الثلاث مائة والثلاثين، والثلاثين، العمود الثلاث مائة والثلاثين.

بالمجد، وسترجع بسيارتها للوراء وأنت وراءها. وما هي تسير. تدخل الشارع الرئيس وأنت وراءها. أعمدة الكهرياء المعلقة من عل تتتابع، الأول، الثاني، الثالث، وهي تسرع وأنت تحاول اللحاق بها. السيارات من خلفكما ومن أمامكما وأنت ملتزم باللاحق بها. لن تغفل عينك عن سيارتها، عن الماركة التي تحمل الاسم الشهير. عمود الكهرياء العشرون، عمود الكهرياء الواحد والعشرون.

الشارع سيبتلعه شارع أكبر أكثر جمالا وأجود اضاءة، وسينتهي الأكبر إلى دوار وأنت وراءها. لن تطيق صبرا على السير الرتيب للزمن، سوف تنداح داخلك الأشياء بتتابع، سوف يمنحك هيأهما الباحث عن المجد الوقت للتفكير فيما تفعل الآن. سوف يعذبك الوقت والانتظار، وسيعذبك أنها لن تجد المكان الملائم. لكنك تتساءل داخلك: المكان الملائم لماذا؟ إنك لا تعرف بالتأكيد، ما الذي يمكن أن تفعله معها. أنت لا تعرف شيئا. هي في الأمام وانت تابع لها، وأصواء سيارتك المخفضة تطارد لوححتها الصفراء الطويلة، وتطارد بحثها عن المكان.

لن تفعل شيئا. لن تقول: لا، بكهرياء. لن تخفض من سرعتك اللعينة. لن تتوقف وتدها تذهب بحثا عن مجد يلائمها. لن تحاول أن توقفها بعناد، أو أن تتجاوزها بقسوة، أن تقول لها: لا، بإمعان، أو تقول لها ستقف هنا، بكلمة ثابتة. أو تقول: سوف نفعل الحب أو أي شيء تريدين هنا، بلا مواربة. لن يطاوعك قلبك. قلبك الفضولي، قلبك المجنون، قلبك الباحث.

لكنك تعرف أنك هنا. لكم كنت تتصور أنك المجد المبحوث عنه، لكنها تسير الآن بكل عناد ويكل تهوّر لتبحث عن مكان مجيد يليق بهذه اللحظة الصامتة. هل سيليقي بها أن تفعل الحب على الرمل؟ هل سيليقي بها أن تفعله في الطرقات؟ بالقرب من أعمدة الكهرياء؟ سيكون الليل لحافكما. سيكون عمود الكهرياء كاتم سركما. سوف يضيئ النور الأصفر المسرح. وسيضعكما القمر بألقه، وسيارتها بالمكان. لن يكون هناك مكان للبهيمية الحمقاء التي تعصرك. سينتصر

## كان عليه

بمظهر دفاعي أمام زوجته وأبنائه، الذين طالما رأوه مثلاً وعِلاً للتمسك والثبات.  
وقد أثقل ذلك عليه: أثقل عليه الإنفناء والكتمان، فعاوده التعب الذي أطبق عليه قبل قليل.. قبل أن يطلق صرخته، وحتى لا تدبر عنه صرخة أخرى، فقد استسلم لليد الممدودة لزوجته التي قادته إلى سرير القيلولة - سرير السلام الذي لم يلبث أن طار به بعيداً.

## الساعة ذات الأذنين

انتبه فجأة للصوت المنتظم لقطرات الماء المتساقطة. كان يحاول عبثاً الإغفاء ومغالبة الأرق. فجاءه الصوت لكي يضع حداً لدورانه في دائرة التفكير. تربت قليلاً ليتأكد من سماع الصوت. قبل أن يفادر دفة السرير صوب الحمام القريب. تفقد هناك الصنغيات ( صنابير المياه ) ولدهشته فقد وجدها جافة ومحكمة الإغلاق. فعاد إلى غرفة نومه المعتمة، وما أن وضع جسده على الفراش حتى انبعث الصوت مجدداً. الصوت الرتيب الذي يوحي بنظام صارم، لكنه يتسبب بتشويش أفكاره وينذر بوقوع فوضى.

تردد في النهوض هذه المرة. ولكن أي المفر؟ فإذا كان قد أصيب بالأرق لغير سبب محدد، فكيف مع الإيقاع المنتظم لصوت القطرات الذي لا يتوقف؟

أسرع إلى المطبخ دون أن يضيء نور غرفته، كأن هدفه الواضح في ذهنه كفيل بإزالة طريقته. وفي المطبخ اكتشف أن حنفية الماء الساخن محكمة الإغلاق، أما الأخرى التي للماء البارد، فلم تكن مغلقة كما يجب. لم يسمع صوتاً لتساقط ماء لكنه اكتفى بهذا الاكتشاف، وأحكم إغلاق الحنفية وتربت لبرهة وهو يعاينها.

أطفا نور المطبخ وعاد أدراجه في العتمة إلى سريره، وقد اصطدم اصطداماً جانبياً خفيفاً بالحافة الخشبية دون

في وقت بعد الظهيرة، ومع السكون المعيم على البيت العائلي بعد تناول طعام الغداء وملحقاته، وإذا كان يتعين عليه أن يثاق قسطه من القيلولة وكما هو دأبه ربما منذ ثلاثين سنة شمسية، وفيما كان يتصفح جريدة اليوم والصور المفزعة لحرب كل يوم، فقد شقت السكون فجأة صرخة قصيرة لكنها مدوية.. صدرت عنه.

الصوت أفزع الزوجة والأبناء الذين تقاطروا عليه وتحلقوا حوله وقد تولاهم الذعر والإشفاق. وكان عليه وقد أدهشه هو نفسه ما صدر عنه، أن يرسم على عجل ابتسامة مصنوعة على وجهه لإطفاء ذعرهم، لكن الابتسامة المرسومة غير المشفوعة بأي تفسير أو تبرير لما صدر عنه، ضاعفت من قلق الزوجة مخافة أن يكون الزوج العاقل المكتهل قد أصابه طائف من جنون. بهذا تفكر الزوجات وغير الزوجات في مثل هذا الموقف الصعب. لكن القلق لم يمنعه بل دفعها للمسارعة إلى تقديم كوب ماء له، وقد تناول الكوب بيد غير مرتجفة، وشرب الماء كله حتى شعر ببرودته تلامس أصابع قدميه.

كان عليه أن يشرح لهم أن غمامة ثقيلة سوداء أطيقت على صدره، بعد نهار لم يكتمل لكنه حافل بالعناء والرتابة، وأنه لم يملك سوى الصراخ لتبديد تلك الغمامة، وأنه كان يكتم حقناً ويكظم غيظاً، وأنه يشكو جموداً في أطراف جسده وشللاً في آلة التفكير لديه، وإن شيئاً لم يحدث في واقع الأمر سوى أنه أطلق صرخة واحدة لم يطلق مثلها من قبل، بينما هناك من يقضون سحابة يومهم في إطلاق الصراخ لسبب ولغير ما سبب، وليس هناك من يلومهم ويستهنون سلوكهم.

كان عليه أن يفضي بما يحتمل في قلبه وما يجيش في سريرته، غير أن نازعاً لعله الكبرياء، منعه من الظهور

\* كاتب من الأردن

أن يكدره ذلك كثيرا، فلكل شيء كما يقال وكما قال لنفسه ثمن. وقبل أن يستوي على فراشه كان الصوت الرتيب قد انبثت مجدداً مسبباً له الرهبة، ولوهلة في ظلام الغرفة التي ينام فيها وحيداً، شعر أن الأمر ينطوي على نذير ما يصدر من منطقة مجهولة، وأنه قد يكون كما في الأفلام البوليسية مستهدفاً من عدو غامض، يتربص به في مكان ليس بعيداً عنه.

وها هو الأمر قد بدأ بإرباكه وإثارة أعصابه، وفي أجواء من السكون الذي لا يبعث السكينة في النفس. فكر بكل ذلك وعلى الوقع المنتظم للصوت الذي بدا له أشد إلحاحاً. وإذا كان يعرف أنه يتمتع بخيال واسع، وأنه يتأثر بما يقرأ من روايات وما يشاهده من أفلام، إلا أنه كان على قناعة بان الحذر واجب، وأن توقع أسوأ الاحتمالات ليس بالأمر السيء.

وقد لاحظ فوق ذلك أن وجيب قلبه بدأ يرتفع، بصوت ربما كان أعلى من صوت قطرات الماء، وبالتأكيد فإن هذا الوجيب أكثر إثارة للقلق.

نهض كالمفزوع إلى مفتاح النور وأضاء الغرفة، وقد كان عليه وهو يلهث أن يبتسم ساخراً من نفسه ومشفقاً عليها. الجانب الآخر من السرير المزودج فارغ كالعادة، منذ هجرته زوجته قبل سنتين لأتفه الأسباب، وقد بدا أشد اتساعاً تحت الضوء. ولم يعد هناك من يوقظه من نومه سوى تلك الساعة الصينية الرخيصة. وها هي هذه الساعة قد أيقظته قبل أن يتسنى له النوم، بعدما بدت دقاتها في مسامعه ويا للفرابة أشبه بصوت قطرات الماء. وقد كان عليه أن يتقبل هذه الدعاية بروح طيبة، بدلاً من الاندفاع لتحطيم الساعة ذات الأذنين، أن يتخذ من صوت دقاتها هذه المرة عوناً له على النوم.

### بصريح العبارة

لم يعد ذلك مفقوداً.

ولم يعد ينقعه بشيء.

فقد نالت منه القذائف ورمصاص الجند والقناصة، وتهدمت جدران روحه واقعاً وليس مجازاً.

فقد اعتاد في البدء أن يغمض عينيه أمام هول المشاهد كما هو دأب الأطفال. على أنه وقد تجاوز الخمسين، أخفق في هذه المناورة السهلة. إذ كانت قوة خفية ونازع غلاب، يدفعانه إلى التلصص بطرف إحدى عينيه لاستطلاع المشاهد قبل أن ينقضي بثها، رغم إدراكه أن الرؤية تسبب له العذاب.

ثم عمد إلى الهرب بالانتقال لمشاهدة قناة تلفزيونية أخرى، ثبت أي شيء باستثناء صور الغطائع، دون أن يفلح في تناسي ما رآه من قبل.

والأغرب منه أنه جعل بعدئذ يعمد إلى إطفاء شاشة التلفزيون حتى لا يرى شيئاً «يا دار ما دخلك شر» معاكساً بذلك رغباته وفضوله. وفي كل مرة كان يحل محل الصوت والمشاهد المصورة، صمت رهيب ملغوم بأصوات الانفجارات والانهايارات، وأنين المصابين وصرخات الاستغاثة والثأر التي تطلقها الأمهات.

بهذا لم توتره محاولات الهروب أي سلام أو راحة. فقد بات يتعرض كل يوم من أحفاد ضحايا المحرقة- سواء شاهد نشرات الأخبار أم لا- لإطلاق رصاص غزير وقنابل غاز ودخان وحتى صواريخ تجود بها الطائرات المحلقة، حتى بات جسده مثقوباً من جميع أطرافه وأنحائه، وهو ما كان يثير استغرابه وسخريته من نفسه. والفرق الوحيد أنه لم يسقط قتيلًا ولا جريحاً كحال الضحايا، ولم يتم زجه وراء قضبان السجن.

ثم بات يرى بيته الصغير على مبدعة أقل من مائة كيلومتر من «مسرح الأحداث». بات يراه منتصباً وسلمياً ولكنه يتوسط مئات البيوت المهدمة التي يزداد عددها كل يوم. والتي تحولت إلى أنقاض وركام، دون أن يطرُق أحد من المشردين في العراء باب بيته التماساً لحاجة ما.

لقد كان عزوف هؤلاء وتعففهم عن طرق باب بيته يورثه مزيداً من الألم، وذلك لما ينطوي عليه هذا العزوف والتعفف من عتاب وحتى من غضب مكتوم، فيما الجند والقناصة يرسلون ابتسامات باردة.

جزءاً من الكادر الذي يراني من خلاله الآخرون.  
محل (زهو آدم) يقع قبل محطة القطار تماماً، في منطقتي السكنية التابعة لمقاطعة سري جنوب غرب العاصمة البريطانية، حيث أسكن منذ سبع سنين ومنذ أن حصلت على حق اللجوء في هذه المدينة. وهو بطل على حافة مرتفع يشرف على الطريق العام، ويعقب عدة محلات كتيبة لها علاقة بالماكولات السريعة، وتصلح الكهرياء، ويبيع الملابس الرخيصة. فجأة تظهر (زهو آدم) كهديّة لعابر السبيل، نباتات صغيرة للبيت وباقات من الزهور بمختلف الألوان والأشكال. صفت على حين ضيق من الطريق كي لا تزاحم المارة المرشحين إلى قطاراتهم عند الجسر المعلق بعد المحل بقليل.

قبل شهر أطلت الوقوف أمام المحل، دخلت إلى المحل الضيق المستطيل وخرجت منه عدة مرات مترددة لم أحسم أمري على نوع معين من الزهور.  
«هل باستطاعتي أن أخدمك؟» سألني مستر والدن بتهذيب وحزم معاً، كأنه ما كان مرتاحاً من زبونة تقفز كمنحلة بين زهوره من دون أن تستقر على أي منها.  
«في الحقيقة لم أجِد الزهور التي أبحث عنها». قلتها وشعرت بالندم لأنه قد يسألني عما أريد تماماً، ولحظتها سأرتبك.

بقي صامخاً وراح ينقل نظره بين الأواني المعدنية التي وضعت داخلها الزهور، فلاحظت أن جفنيه يميلان إلى انتفاخ قليل كأنهما لرجل من القوقاز لا من إنجلترا. كان ذا بشرة بيضاء تميل إلى إحمرار خفيف، ويحمل شعراً فقد لونه الأصلي ليصير ثلجياً اقرب إلى درجات الرمادي. ربما كانت أصوله من سهوب آسيا عبر الهجرات البشرية الكثيرة التي تمت على مر التاريخ، وقد حملت معها جيناتها علامة على ذلك الحدث البعيد. «يبدو أنك تبحثين عن نوع نادر جداً». علق بذات الصوت الهادئ الذي يتوقع حسماً سريعا لوجودي في

صباح كل اثنين وفي طريقي إلى محطة القطار يكون موعدي مع مستر والدن صاحب محل (زهو آدم) حيث أشتري من زهوره ما يشابه زهور العراق، الورد وفم السمكة والقرنفل. أنواع الألوان والتشكيل في كل مرة، لكنها تظل ضمن مجموعة محدودة من الزهور لا أتجاوزها عادة. أنا زبونة المحل منذ أقل من سنتين، منذ تسلمت عملي الجديد في إدارة شؤون اللاجئين في منطقة فوكسهول، المنطقة التي تجمّع بالسير والمارة وتقلطنها أغلبية غير ميسورة ماديًا، باستثناء حوافها التي تطل على نهر التيمز حيث ترتفع فيها بنايات سكنية راقية، ومركز للاستخبارات البريطانية بميناء ذي اللون المائل للخرقة.

المنطقة التي أعمل بها غير مريحة للعين ولا للأنف، بزعمة مبانيها القديمة القاتمة، وتقاطع الطرق السريعة التي تمر قريباً مرددة أصداً سرعة المركبات المارة، سيارات وحافلات ركاب وعربات قطار.

داخل المبنى المرتفع التابع لبلدية المنطقة، خصص أحد الطوابق لإدارتنا التي تتعامل مع اللاجئين، مشاكلهم ومعاناتهم واحتياجاتهم المادية والمعنوية، مثل الدورات المتخصصة والمنع الدراسية. كل تلك المعلومات تزين الجدران بملصقاتها الاعلانية، وكتيباتها التي اصطلت على الأرفف، كتبت بأكثر من لغة كي يتمكن غالبية طالبي اللجوء المترددين على الإدارة من قراءتها. توجيهات لم تترك مساحة للوحة جميلة أو حتى لفراغ مريح للبصر. لهذا السبب أحمل زهوري صباح كل اثنين وأضعها في مزهريّة شفافة كبيرة مخروطية الشكل. المزهرية التي نقلتها كثيراً في الغرفة إلى أن استقرت في مكان مثالي حسب اعتقادي: أولاً يمكن أن أستمتع برويتها غالبية الوقت، ثانياً يمكن لزبائني الثلاثة الآخرين فعل الشيء نفسه، كما أن أي متردد على المكتب سيبتهج برويتها، وأخيراً ستكون

المحل، وشعرته يقولها بذات أسلوب حس الدعابة والتهمك المعروف عن الشعب الإنجليزي، الذي يعمل إلى الكشف عن المفارقات والتناقضات في الحياة، من غير أن يصدر الكلام عن ضحك أو قهقهة. في تلك اللحظة دخلت امرأة التقيها كثيرا في المحل وتبدو في السبعينيات من العمر، تكبره قليلا وربما أنها واحدة من قريباته أو أنها زوجته، إذ بدأت تتحرك بالمحل بحرية. كانت أنيقة وترتدي غالبا بنطالا ويلويزة يبرزان تناسق جسدها النحيل الطويل، قياسا بأمرأة في سنها.. كان مستر والدن لا يزال ينتظر اجابتي فقلت له:

«في الحقيقة اعتدت أن أشتري زهورا تذكري بموطني الأصلي، لكنني اليوم غير متحمسة لها». وأشرت ناحية أوان معدنية امتلأت بزهور القرنفل النحيلة واللورود التي تحول بعض وريقاتها إلى اللون البني الخفيف. «لكنك هنا ولست هناك». أحسست بنبوته تقرعها، ثم جاءني صوت السيدة التي كانت جلست لقوها على كرسي إلى يمين المحل المستطيل الضيق. «أوه يا عزيزتي هل ستبقين طوال حياتك أسيرة ما اعتدت عليه في بلدك. لماذا لا تجربين شيئا جديدا، الزهور الأخرى أيضا جميلة». ورحت أجرد المحل مرة أخرى بعيني لأتخلص من الإحراج بالغور على ما يرضيني. دخلت وخرجت عدة مرات لأحصل على مبتغاي. لاحظت أن الزهور الأخرى في غالبيتها جميلة وجذابة، لكن رغبتي في الزهور لا تتعلق بالجمال فقط.

«للزهور في بلادنا معان ودلالات. فالبنفسج مثلا يبهج الروح مع أنه زهر حزين، هكذا نقول في غنائنا، فغني للرازقي وهو من فصيلة الياسمين...».

«هل هو غناء باللغة الهندية؟»

قاطعتني المرأة فكدت أضحك على الخلط الذي يقع فيه الإنجليز بين شعوب العالم مع أنهم استعمروا غالبية في القرن الماضي. في تلك اللحظة اقترح علي صاحب المحل زهور التوليب التي كانت تصطف بألوان قتراوح بين الزهري والبرتقالي المصفر.

«نحن شعوب الشرق أبناء الشمس، لذا أفضل اللون الاصفر لأنه يضيء مثلها».

ما كنت أنطق بالتعليق حتى مد مستر والدن يده إلى إناء

باقات التوليب والقطط منها واحدة برتقالية راح يلغها بسرعة بورق من النوع الرخيص نسبيًا. «جنبيها ونصف» قالها وهو يناولني إياها حاسما ترددي ووقوفي الذي طال في المحل. أخرجتني حركته فمدت يدي إلى حقيبتني لأدفع له المبلغ. ثم تركت المحل يرافقتني تعليق مرح من المرأة العجوز «حظا سعيدا مع شمسك» مشيرة إلى الباقة التي أمسكت بها للتو، عندها بدأت أشعر برابطة قوية تجمعني مع التوليب الذي أحمله بيدي

في طريقي إلى المكتب وفي الأيام التالية تردد في رأسي الحوار الذي تم في محل والدن، وشعرت بالخلج قليلا من ظهوري بمظهر المنفلقة على نفسها التي تأبى أن توسع من بؤرة عدستها لترى الواقع الجديد الذي تعيش فيه. كيف أكون كذلك وأنا أعمل ضمن فريق عمل لمساعدة اللاجئين على الاندماج في المجتمع الجديد؟ أبدو رافضة حتى لزهو المكان؟ أنا التي اعتشق الطبيعة وأعشق النباتات والزهور بكل أشكالها، حتى إنني أبهلق بالمقابر لألذني أجدها تزهو بألوان الزهور الكثيرة المزروعة في أرجائها، أو بتلك التي يحملها زوار القبور لأحببهم بمدد يدها إياها قرب جثثهم خارج القبر. ولطالما تساءلت: هل يشعر الموتى بزهورنا، هل يرونها، أو يشمون رائحة العطري منها؟ وعندما يقف القطار في محطة إيرلزفيلد أبهلق إلى المقبرة المجاورة من ناحية اليمين، وغالبا ما أجد بعض الزوار وقد جلسوا يرتاحون فوق المقاعد المتناثرة في المكان. اقول لنفسي إن الاحياء يحملون الزهور إلى المقابر كي يزينوا مكانا موحشا بما يرمز للحياة، ليعيدوا التوازن إلى مساحة خصصت لسكان الموت. وعندما ألحظ وجود بعض الزوار من كبار السن بمفردهم جالسين فوق المقاعد المتناثرة، صامتين مبهلقتين في الفضاء الذي يلف المكان بخشوع، أتخيلهم يعبدون الروح على حقيقة لا بد آتية، مقتنعين النفس أن المكان جميل مثل حديقة عامة ولا بيعت على الوحشة.

لماذا إذن انحاز لزهور معينة دون غيرها فأشتري زهور الفريشيا براحتها العطرة، وأتخيل أنها زهور الفداح، تلك التي تتفتح من غصون البرتقال؟ ولماذا غرست في

واضحة تماما في رده.

الأمر الذي اسعدني أن شيئا مشتركا يجمع بيني وبين صاحب محل (زهو آدم) ومساعدته، شيء يكسر حدة القرية بين مواطن ومهاجرة.

كان ذلك في الأيام الأولى لاندلاع الحرب على العراق، عندما تصارعت في داخلي مشاعر متناقضة، فرحتي بموعدي مع مدينتي مرة أخرى، وقرب لقائني مع أهلي وأحبتي، وقلقي في الوقت نفسه مما ينهمر على البلاد من قنابل، أرضا وجوا. أقول لنفسي هل سيبقى من الأحبة أحد بعد ذلك؟ وهل ستصمد الأمكنة بانتظاري كي أراها كما تركتها قبل سبع عشرة سنة؟

و رحت أقلب في بعض ما حوت مكتبي البسيطة من كتب عن العراق جمعها زوجي من مدن عديدة، أبخلق في الصور كأنما لأذكر النفس بما قد تكون نسيته، أو سهرت عنه في معمعة الاغتراب الذي توزع على عدة مدن. هذا هو كتاب عن الأهوار. هل لا زالت هناك أهوار بعد ان جفف صدام حسين غالبيتها بتحويله لمجرى النهر؟

تذكرت وعدي لمستور والدن بعد أن انستني إياه تفاصيل القصف البومي. حملت الكتاب لأريه أين خدم والده عندما كان في العراق. ولدهشتي تسببت بادرتي بفرحه لم أتوقعها انجلت عن ابتسامته بشوشة لم أرها على وجهه من قبل. «هل لي أن أستعيروه منك؟» وهل كان بوسعي أن أقول له لا! كنت أريد أن يشاركني غالبية من أعرف مشاعري التي تتضارب في داخلي نحو العراق. فعلها والدن أخيرا عندما سألتني إن كنت متوترة بسبب الحرب، وعما إذا كنت مع الحرب أو ضدها؟ وأضاف «هل تعتقدن ان بريطانيا وأميركا اتخذتا الموقف الصحيح؟».

أسئلة كثيرة ما كان بائع الزهور لينطق بها تلقائيا وهو يتعامل مع زبونة تسكن بالجوار، امتزجت معها تعليقاته حول الأهوار مسترجعا كلام والده عنها «ذكرني الكتاب بما قد نسيته. لقد كان يقول لنا انها مثل فينيسيا يتنقل الناس فيها بقوارب صغيرة. لكنها أكثر إثارة من فينيسيا. الناس هناك تعيش في بيوت من القصب فوق الماء. يا إلهي شاهدت كل ذلك في الصور

شرفة شقتي البسيطة اكثر من إناء ورد جورجي ليس له رائحة ورد بغداد، ولا قدرته على مقاومة الريح وحرارة الصيف، ينفرط خلال أيام من زهوه بتفتحه. مستر والدن ومساعدته لم يكابدا المعنى ليعرفا معنى أن يذكر المرء نفسه بأرضه الأولى، حتى وإن كانت الذكرى بنوع معين من النباتات. أم إنني أتحجج مرة أخرى بمهورات واهية كي أبقي بؤرة عدسة عيني في وضع الزاوية الحادة، ترى ما يريده لها حنينها أن تراه في مسقط ظل الزاوية؟

هما على حق وأنا أيضا، فلم لا نلتقي في منتصف الطريق؟

بعد هذه التسوية حملت مرة إلى مكتبي زهور الأنثاريوم الحمراء اقترحها والدن علي، غير إنني وبعد أن وضعتها في المزهية الشفافة تلبسني شعور بالذنب لأنني وجدتتها بشكلها الهندسي الاقرب إلى رسم هداثي، ولمسها الشمعي ولونها الاحمر، تصلح لصالونات راقية لا لمكتب بسيط يعنى بشؤون اللاجئين والمهجرين.

ولاحظت مرة زهور القرنفل متفتحة نضرة في محله، ليست برؤوس كثيفة مكبوسة كما في أغلب زهور القرنفل الموجودة هنا، صرخت بفرح «أه. هذه تذكرني بالعراق تماما». وحملت باقتين واحدة حمراء والاخرى بيضاء يعلو أوراقها خط خفيف بلون خمري.

«هل قلت العراق؟» سألت المرأة العجوز ثم وجهت حديثها لزميلها قائلة «بيتر. والدك خدم كجندي في العراق منذ سنوات طويلة أنيس كذلك؟» كانت تلك المرة الأولى التي اعرف فيها اسمه الأول، فمستور والدن متحفظ لا يتحدث كثيرا إلى زبائنه لولا توريطات مساعدته العجوز أحيانا. لذا لم يعلق كثيرا على كلامها كأنما استاء من البوح بسر عائلي لا يعني غيره. اكتفى بهز رأسه مع دمدمة خفيفة «نعم. كان ذلك في العشرينيات من القرن الماضي، لكنه عاش القسم الأكبر من وجوده هناك في منطقة تدعى (Marshes).

الأهوار! بالطبع انها مكان ساحر. اعتقد ان لدي كتاباً عن المنطقة هل تريد الاطلاع عليه؟». «ان كان ذلك لا يزعجك». لم تبد عليه البهجة ولكن نبرة الاهتمام كانت



خصوصياته وأسأله عن سر الغياب كان يبدو من ملامحه ان شيئاً ما غير طيب قد حدث في حياته، الا انه كعادته، كان منشغلاً في المحل الضيق كأى رجل مخلص لعمله، ويذا كأنه امتلك فجأة حذبة أعلى ظهره. رمقني بخظرة سريعة ورد على تحيتي الصباحية باختصار. شرعت بالارتباك حيرى بين وجوب ان اقول شيئاً للغانب العائد وبين ان اقرر ما أريد شراءه. سارع هو إلى انتشال باقة من فم السمكة البنفسجية التي كثيراً ما كنت اختارها، ولفها في ورق بلون البهيج قانلاً «جنيهان وثمانين بنساً». كدت أقول له أنت بنفسك تناولني الهافة البنفسجية، رمز الحزن؟ لكن وجوم وجهه ردعني عن ذلك.

عندما خرجت التفتيت مساعدته العجوز وكانت في طريقها إلى المحل. لم امتلك نفسي من معرفة سر اقفال المحل «لقد قتل ابنه الجندي في جنوب العراق» قالت وقد بدا عليها التأثر هي أيضاً. «الجمعة الماضي دفن مع زملائه الآخرين. كان القداس رائعا والصلاة على أرواحهم مؤثرة جداً، كان ذلك في كاتدرائية تشيشستر. ألم تسمعي عنها في الميديا؟» اجبتها بسرعة «بالطبع سمعت» ثم انعقد لساني ولم أنجح في إكمال الجملة، إنه لم يخطر ببالي ان ابن والدن مجند وأنه من بين القتل. لم يكن صوت المرأة عالياً، بل كانت تتحدث بصوت خفيض كي لا يصل صدها إلى المحل القريب.

رحت من ارتبائي أردت عبارة «أنا أسفة لسماع الخبر». شكرتني المرأة بتأثر بعد ان أخبرتني أنها ابنة عم زوجته وتسكن بالقرب من بهتهم، وعبرت عن سعادتها لعودته إلى المحل الذي قد يخرجها من صدمته وصمته. مشيت فتابعتها بعيني وهي تدخل المحل، ولاحظت فجأة ان زهوره غير نضرة، الشيء الذي لم يلفتني قبل قليل. فكرت أن أعود لأقول له شيئاً يواسيه، وانتهيت إلى أن اللغة الإنجليزية لا تحمل تعبيراً يشابه العربية في العزاء «البقية في حياتك». وخطر ببالي لحظتها أن اقول له «على الأقل ابنك زار المنطقة التي أحبها جده، ورأها بعينه». الا انني لم اكن واثقة ان كانت العلاقة بيننا تسمح لي بقولها بصوت عال.

التي حملها معه وبهتت تقريبا الآن» وتوقف ليلتقط انفاسه وسألني «هل تعتقدن أنني استطعت ان احصل على نسخة من الكتاب؟ هل لا يزال يباع في المكتبات أم أنه خارج العرض الآن؟».

وعدته أن أبحث عن الكتاب أو ما يشابهه في المكتبات التي أمر بالقرب منها. لكن تفاصيل الأحداث المتواليّة بسرعة لجمتني إلى حد انني ما عدت أتوقف أمام محل والدين، كأنني لا أستحق ان أمتنع النظر بالزهور، والمقابر الجماعية تكتشف الواحدة بعد الأخرى في العراق؟ خواء وفراغ خلفه غياب الزهور في ركني الدائم داخل المكتب، وكانت المزهرية تقف فارغة مثل شاهدة

قبر. علق زملائي أنني قطعت عليهم عادة عهدوها مني ووعداً أن يدعموني بثمنها إن كان المبلغ الذي أصرفه شوريا هو السبب. لم أتناوب كثيراً مع تعليقاتهم. قد أكون ابستمت بفنور، إذ ما عاد قلبي يحتمل الفرحة وأنا أتابع اكتشاف الجثث كل يوم. ثروة بشرية تخرج من الارض يومياً على شكل اكياس لحم. هل ستظهر جثة أخي الغائب في السجون منذ الحرب السابقة؟ هل يعود أخي على شكل جثة. خرقه بالية لا روح فيها؟ الهاتف من أحد افراد عائلتي قال لي أن خالتي عثرت على جثة زوجها، وأنهم دفنوه في حديقة البيت رافضين فكرة نقلها إلى المقبرة. هلّي تعتقد خالتي وإبناؤها أنهم يعرضون الميت ويعرضون أنفسهم عن سنوات حرما فيها منه. بأن يبقوه هذه المرة في مكان آمن تحت حراستهم لا يمسه سوء بعدها؟

بقيت فترة اسبوعين لا أقرب محل الزهور حتى لاحظت مرة اثناء مروري أن المحل مغلق. كان ذلك يوم الاربعاء، ولم يفتح مستر والدن حتى في عطلة نهاية الاسبوع. قلقت عليه وجال في خاطري انه ربما كان في حالة صحية سيئة او ربما ما هو اسوأ! يصعب التأكد من المعلومة، خصوصاً وأن جيرانه في المحلات الملاصقة لا يعرفون عنه شيئاً.

صباح الاثنين اللاحق اطالت أواني الزهور من بعيد وأنا في طريقي إلى محطة القطار، فابتهجت بعودته سليماً، لكن علاقة الود التي خلقت بيننا بسبب كتاب الأموار لم تنل حاجز الرسميات بيننا، كي أنطاول على

## ليس مهما أن يفتح الباب

سليمان المعمرى \*

لم يكن المشهد في الغريفة المطلة على بحر بنذر بموجة للأساطير، لم يكن يوجي بأن هذا الهيكل العظمي الذاهب في ذهب الخسارة سيمتلك قراره أخيراً ويُقدّم على الخطوة التي ستفقهه من جميع آلامه. أشد المتقائلين بالنهايات السعيدة، وأقل المؤمنين بالتراجيديا كان يعني نفسه بأن ثمة طفلاً مزمناً بالنعناع سيكتب نهاية المشهد. طفل صغير، قادم لتوه من حديقته البراءة، ومطمعٌ جيداً ضد الحسبة والأمنيات، سيطرق الباب. ليس مهما أن يفتح الباب. بل الأهم أن يستشعر الرجل الأبل للسلقوط بقرون استعاره الجهنمية أن دمه مازال يعرِد بشقاوة داخل ذلك الطفل. ستفتتح النافذة حتماً بفعل الريح التي تصر دائماً على دس أنفها في أدق الخصوصيات. وستنبج كلاب الشارع، لا بسبب العظمة التي أنقأها أمامها زعيم العصاة المستقيم جداً، بل فقط بحكم العادة أو لتقول «نحن هنا». لا أحد يعرف على وجه الدقة بم يفكر الرجل الآن. أو هل يفكر أصلاً وهو يرنو بعينه إلى المدى البعيد حيث اللانهاية تغفو هناك بتكاسل. لعله يفكر في الأسباب التي تمنعه أن يفكر في قريته المرمية كبرسة سقطت من العذق قبل أن تنضج، كان الصابون وحدهم من يسمح لهم بعمل الفؤوس في اللحظات الشاعرية. ومع هذا لم يكن أحد ليتقيد بالتعليمات. وهذا بالضبط ما ذكرته البطة الخرساء في كتابها المهم عن أحوال القرية (والذي لم تزل عليه أية جائزة بسبب رفضها تقليد مشية الكنفر الذي لم تحب في يوم من الأيام) حيث قالت بالحرف الواحد: لا شيء يعادل متعة سن القوانين سوى كسرهما. لم يكن في القرية بالطبع ناطحات سحاب. بيد أن هذا الأمر لم يكن بديهها للرجل الذي لا يعرف أحد على وجه التحديد لماذا يوزع عينيه الآن في أرجاء الغرفة بضراوة، إذ كان عليه أولاً أن يطير إلى المدينة ليتلذذ بهكذا كشف. أعمدة المصاييح منتشرة في المدينة كالمسلّمات. لدرجة أن هذا الرجل الخاسر كان كثيراً ما يشج رأسه بها حين يخرج من حانات الليل التي تبيع النسيانات بالجملة. ومع ذلك هو يدرك أن القرية كانت مضيفة أكثر مضيفة إلى درجة أن الثعابين تخرج من مخابثها لئلا تلعب الشطرنج. وحين يموت الملك دون أن يتسنى له التلويح بيده

\* قاص من سلطنة عمان

يعترف بالطيبين ولا يقيم لهم وزناً. صحيح أن الباب ينطوق وأن ثمة صوتاً طفولياً يتلألأ في الخارج كالموسيقى ولكن ما من دليل على ذلك ليفتح. سوء الظن عصمة، وما من أحد عليه أن يثق في أحد. البرقالة يجب أن تأخذ حذرهما من الفلاح. والساقية لكي تدور لا بد أن تتأكد من أن الثور أشبع رغباته مع بقرة الجيران. والجيران أنضفهم على المرء أن يستحم جيداً قبل أن يدخل بيتهم، هذا إذا قرر زيارتهم أصلاً. وحتى عند الذهاب إلى المقابر لقراءة الفاتحة على أرواح الشهداء عليه أن يحصى الشواهد جيداً ليتأكد أن لا لص من هنا. هو يتذكر جيداً الآن كيف كانت رائحة المسك تعبق في روحه وهو يحمل تابوت الشهيد الذي أوصى أن لا يدفن إلا في تراب مدينته الوادعة. الحدود بعدد الذباب على طعام فاسد ولكنه كان وثاقاً من اجتيازها ما دام يحفظ كلمة السر. وهناك في المدينة الوادعة قرش أهلها ملاء ضخمة وضمو عليها التابوت وحمل كل منهم بطرف: الجنرال، والشرطي، والمقاول، وتاجر الذهب، والمشعوذ، والشاعر، والممثل، والصيرفي، والقواد، والشحاذ، ولعب الكرة، والصيدلاني، واللص، والمطرب الشبابي، وماسح الأحذية، والقائل المعروف، ونافع الكير.

كلهم اتفقوا على الملاء، ولكنهم اختلفوا على أيهم أجدر بإمامة المصلين في صلاة الجنازة. ظلوا طوال الليل يستعرضون مزاياهم، والسنتمترات القليلة جداً التي تفصلهم عن الله. وحين طلع الفجر فتح الشهيد التابوت ومضى وهو يقول مغالياً للناس: «من الأفضل لصحة الميت أن ينام في مكان هادئ».

عاد الرجل يفقش في الأدراج بهمة وإصرار أكثر من السابق، والطرق الطفولي على الباب يتصاعد. ما لا يعرفه ذلك الطفل البريء الجريء المنذور وجهه لزمن من الخيبات، أن والده أيضاً طفل مخضرم. له عينان من نار خمدت منذ أمد بعيد، وأذنان محصنتان ضد الانفجارات التي تأتي بلا استئذان، وضد طرقات الأبواب التي تزعج أثناء قيلولة الروح. وله قلب واحد صغير كحبة كرز، ولكنه مع هذا قادر على إطعام كل الأحران الجائعة القادمة من غياهب الأزل المضئية. وذات مرة خرج حزن ضخم من كهف الميتافيزيقي فالتهم حبة الكرز كلها رغم أنها لم تكن ناضجة كفاية. ولم يبق الرجل على الاعتراض لأنه كريم جداً ويحذر من سلالة قبلية تعودت أن تقول لكل من يزورها: «نحن الضيوف وأنت رب المنزل». وهكذا اكتشف بقعة وهو يستحم في نهر دجلة بأنه بلا قلب

يمكن أن يبيع في ساعات العسرة. فلم يزد على أن غطس في النهر كطير مذبوح. وحين صعد مفسولاً مذهولاً أخبرته الفراشة أن عليه أن ينتظر إلى أن يخرج ذلك الضخم الشره ما هضمه في الخلاء. ولكن اللصوص لم ينتظروا فخطفوا ملبسه وفروا بها وهم يتصاحكون. ولولا حيلته الذكية لاكتشفت الطائرة الشبح عريه من السماء. إذ لا شجر في النهر ليواري بوريه سوته. فما إن قال متصنعاً عدم الاكتراث: «أنا عاري بها وبدونها يا صاحب فخذوها، ولكن اعلمو أنني جريان» حتى أعادوها إلى الشاطئ وهم يتصاحبون: «يا ويلتنا أنا كنا من الظالمين». فشكرهم الرجل وأثنى عليهم ودعا لهم بمطر غزير يهطل عليهم هنيئاً مريضاً طباقاً غدقاً، نافعاً غير ضار، يدبر به الضرر، وينبت به الزرع. وحين أنسوا إليه واطمأنوا حكى لهم حكاية الساحرة الجميلة التي تبني مادة تمكن كل من يلمسها من الاختفاء عن الأنظار لخمس دقائق فقط. خمس دقائق كافية لتنظيف المصرف المركزي من دنس التنازير التي لا تقوى على رفع رأسها أمام سيدها الدولار. فاستمططوه واسترضوه وأغروه بالأحجار الكريمة التي سرقوها من متحف بغداد ليخبرهم بعنوان الساحرة. وحين رفض رشقوه بالأحجار البخيلة ومضوا. كل ذلك والنشس ترقب ما يحدث وتضحك. والريعان يسلون وقتهم بحكاية الفلاح الذي أسقط الطائرة ولا يعلمون شيئاً عن الشاة التي هربت عن القطيع. والشعراء الذين يتبعهم الشفاون والغاويات متشاكلون بكتابة القصائد العصماء التي سيلقونها في أعقاد العيداء. والجمال الذي سقط فانهالت عليه السكاكين قهقهة بسفرية حين اكتشف أنها جميعها مملوكة. أما الرجل الذي وجد الآن ما يبحث عنه، فقد عثر على قلبه بالصدفة في صحراء الربيع الخالي من المودة بالقرب من شاة نافقة. ولكنه كان معطوباً وغير قابل للإصلاح لأن الميكانيكي اشترط وجود فاتورة البيع التي أكلها النمساح. فما كان منه سوى أن دفنه هناك ومضى. وما هو يمسك بالشئ الذي أنفق الساعات في البحث عنه في الأدراج، وتحت السرير، وأمام المرايا، وتحت الستائر المسدلة. وماهي نافذته يلقها على منظر الشمس وهي تذهب لترتاق من غداء نهار شاق. الطرقات على الباب المصحوبة بالموسيقى الطفولية الناعمة تتواصل ولا يقطعها سوى صوت قوي يدوي من داخل الغرفة.

تلقت الصبي فلم ير أحدا وراءه، انسرب من سكة  
لأخرى، أسلمته الأزقة المظلمة للأشد إظلاما. اقترب من  
بهت العرس فدار حول نفسه فرحا بالأصوات والأنوار،  
التصق بالجدار سائرا على أطراف أصابعه مبتعدا عن  
مجلس الرجال المنفصل حيث فاحت روائح القهوة  
والطوى الساخنة، اجتاز الممر المترب بين المجلس  
والحوش، تنسأته إلى سمعه أصوات ضحك النساء  
وغنائهن، فتأكد أن الحلقة تقام في الهواء الطلق، وبدأ في  
تسلق الجدار.

جسده للضئيل لا يشي بأعوامه الثلاثة عشر، أمسك طرف  
دشداشته بفمه وهو يتسلق الجدار بخفة، زحف بهدوء حتى  
سطح المخزن، دعس شيئا من الليمون المجفف هناك فلعن  
أصحاب الدار، ظل منبطحا على بطنه في حين أطل برأسه  
على حذر فلم ير غير منظر جزئي للحوش المضاء بمصابيح  
النيون، والماوح المثبتة على الأرض بقواعد طويلة، وبعض  
النساء يخطرن حاملات صواني الطعام أو مجامر البخور أو  
مراش ماء الورد. الأغاني تملؤه، يعرف أنهم يرقصن الآن  
ولكنه لا يتمكن من الرؤية، تأفف، تلفت، ثم زحف بتهور من  
سطح المخزن إلى سطح المطبخ الأوسط، ضاعت ضجة قفزته  
في الأصوات المختلطة، أصبحت حلقة الرقص على بعد أمتار  
قليلة، عيانه الضيقان تتقلبان بحرية بين أجساد البنات  
الراقصة وجوههن الفرحية، بهز رقبتة وكثفنيه، ويدندن  
بصوت خافت، يرسل بصره إلى صواني العيش واللحم،  
يتلمظ، ثم يعود لمتابع الخصور المهترئة في الفساتين  
المطرزة، ينظر إلى الجهة المقابلة فلا يرى شيئا من العروس  
المغطاة بالكامل، يهز رأسه مع الصوت الشجي: «عند العصر  
يا الكوس هبي، والزين روح غني مغرب، ومن بعده ما صفا  
لي محب». يرقصن فرادى ومجموعات، كلما تجبت واحدة  
عانت لتتقعد وقامت أخرى غيرها، الصبي يصفر بمرح  
تصفيرا خافقا متقطعا، ويطأ رأسه بين الفينة والأخرى  
حذرا من ضبطه في هذا الكون الجميل المحظور.

اتجهت إحدى البنات بخطوات راقصة إلى امرأة تجلس في طرف

### ١- رغبة

بارك القس زواجنا .

وعلت بعدها أصوات الحضور منادية بقبلة (الوفاء حتى الممات) ..

عيناي تشعان فرحا .. وعيناه مزدحمتان بضجة الناس ..  
— ألا يسمعون؟ ..

لم لا يقترب؟ شفتاي تتلطمطان شوقا إلى قبلته ..

ألم يكن يهمس في أذني قبل قليل أنه يتحرق شوقا إلى هذه القبلة؟<sup>١</sup>

إن ما ذا به؟

لماذا يكسوه هذا التوتر؟ لماذا يرخي بحركة مضطربة من يده ربطة عنقه هكذا؟ لماذا يتحسس عنقه بضيق لم يعد يخفي على أحد؟<sup>٢</sup>

والأصوات تعلق قبلكها .. قبلكها ..

يقترب منه أخوه .. يهمس له ببضع كلمات ويبتعد ..

ماذا قال له؟ أترأه أنه على جموده هذا؟

لا بد سيقترب الآن من مخاوفي ويخسرنا بقبلته ..

لكنه يظل ساكنا ..

ربما لأنه ..

لم أنتظر لأبرر سكونه .. واجهته بوجهي الطافح بالدفع ..

أقتربت من شفتيه .. والأصوات تندحر متدرجة إلى الصمت ..

وعيونهم قد تحلقت حولنا .. لم أعد أشعر بهم .. هو فقط من

سيبعثني هذا المساء يدها بهذه القبلة — سيـــــــــ

تجمدت شفتاي على بعد نفس من وجهه .. وقد تصلب جسدي

وهو يدفعني بتوتر بعيدا عنه ويهمس بجفاء:

— أنا متعب الليلة!

أولاني ظهوه وابتعد عني مقدار خطوتين ..

أخرستني عبارته .. تهشم قلبي بيد أي تظاهرت بالتماسك أمام

زمرة أصدقائه الذين تدافعوا إلينا مهنتين .. كانوا يمدون

أيديهم لمصافحتي وعبارات المباركة ترطب ألسنتهم وتكشف

عن ابتساماتهم الماكرة ..

التفت إليه ..

\* قايمة من دولة الامارات

### ٢- مجرد تساؤل

هذه الغرفة الواسعة لا تشبه غرفتي الصغيرة في شيء ..  
هناك خزانة ملابس بأربعة أقسام تعكس مراياها مشجبا عليه «بشاشة بيضاء» لرجل .. وثمة طاولة صغيرة أخرى  
استقر عليها عدد من العطور الرجالية .. وغير بعيد عنها  
فستان زفاف أبيض ملقى في أحد الأركان .. وحذاء ..  
وحقيبة نسائية صغيرة ..

سرير غرفتي كان صغيرا لا يضم سواي .. أما هذا السرير فهو  
عريض بعض الشيء وقد فرش بحرير أبيض عليه تطاريز  
ذهبية غير متناسقة .. وينام بجانبني قريبا جدا مني رجل  
قد انحسر اللحاف عن أعلاه .. استطعت بهقايا ضوء واهن  
أن أتبين ملامحه .. وجهه يبدو طويلا بعض الشيء .. ذو  
سمرة لذينة .. وله لحية داكنة وخفيفة يعلوها شارب دقيق  
.. تجاهلت العرشة التي سرت في أعطائي وأنا أتأمل نثار  
العشب الأسود على صدره وكنتفيه .. رجل بهذه الملامح لا  
أذكر أن له صورة في ذاكرتي خلال طفولتي وصباي .. لم أراه  
من قبل .. لا أعرفه إذ لا يتعدى عمر وجوده في حياتي  
الساعات القليلة .. ينام بهدوء دون حراك .. هي فقط أنفاسه  
القريبة من رقبتي تتماس مع حيرتي برفق وثمة سعادة  
خفية تنشع من تقاسمهم وتشجعني على أن أمد يدي  
المرتعشة لتلمس وجهه والتعرف على تفاصيله ... ولكنني  
ذعرت فجأة وقد تصلبت يدي قريبا من كتفه حينما فتح  
عينيه .. كانت الابتسامة إياها لا تزال تطل من وجهه .. وبده  
تقرب مني ببطء ... وقبل أن يلმسنني جذبت اللحاف إلي  
بهاج وأنا أدس فيه وجهي المضطرب .. وما إن غمرتني  
الظلمة التي أسدلها اللحاف علي حتى تسامت ودقات قلبي  
تطرق سمعي بعنف:  
— من هذا الرجل؟

## عبد الستار خليف\*

وانتظرت مرور الليل وفارغ الصبر، وترقيبت النهار بشوق ليأتي مرة أخرى، لحظات قبل الوداع الأخير، على أمل أن أراه، أرى الطفولة البعيدة، البراءة المفقودة، التي عشناها معا طوال سنوات الصبا والشقوة والمناق الجميل استجمت في خاطري كل هذه السنوات. ليمر الليل ويأتي الصباح وأراه.. هل ينتظر ملاك الموت القادم من وراء الغيوم وبحر الظلمات لعودة الصديق واللحل الوفي؟ هل يطلع علينا النهار ويشرق يوم جديد.

وغلغني النوم، فتمت من طول السهر والأرق. استيقظت ظهرا، أين هو؟ أين الزائر؟ أين الصديق والرفيق الذي يعاونني كل صباح؟ لماذا تأخر اليوم؟ لماذا لم يأت لزيارتي حتى الآن؟ ماذا قدت على سرير المرض وهو لم يتخلف يوما واحدا عن هذه الزيارة، هيه، هذه ليست عادته؟ ربما هناك أسباب أخفرت، غز طارئ مفاجئ حدث له.. هيه.. تمنيت أن أراه قبل وداع الدنيا ومفارقة الأحباب لكن هناك شيئا ما يدور بداخلي، يقلقني، يحيرني..

في المساء، جاءت الممرضة، للمريض العلول، القابع في انتظار الزيارة، جاءت لتخبره بشيء من الحزن والأسى، بأن صديقه الخل الوفي، قد رحل. مات. كيف حدث هذا؟ لقد غادرتي بالأمس صبيحا محافى: قالت مستدركة: لم يخرج في الصباح من مسكنه، وعندما تأخر كثيرا، علي غير عادته، طرقت عليه الباب، فلم يرد. وبعد محاولات عدة، حطمو الباب.. ودخلوا عليه، فوجدوه ما زال في مرقده، جثة باردة، لقد فارق الحياة ليلا، مساء، بعد عودته من زيارته..

هل أخطأ الزائر الغريب ونهب إليه هو؟ وكان من المفترض أن يأتي لزيارتي أنا؟ لزيارة الخليل المريض وأيس زيارة القوي المتقين؟ أيموت الصحيح ويحيا اللعيل؟ يا سبحان الله!! قادر علي كل شيء. رحل صديقي سلمم البدن المعافى، رحل دون أسباب أو مرض أو شكايات من غلل تؤلمه وتنفس عليه حياته، مات قضاء وقدر، وأنا ظلت علي سرير المرض والموت، لا أنري لمن كانت هذه الزيارة، لي أو له. بالأمس جاء يدعوني وأودعه، ومضى في صمته!!

سرت علي قديمي من جديد. زاولت حياتي اليومية العادية، ومع مرور الأيام، أصبحت أركض كالفارس. لتي حدثني عنها في اللقاء الأخير.. تعبر السهول وتجتاز الغياض والقفار، وأحلق في الأفاق، وعلى المرتفعات والهضاب، أقول شعرا ونثرا، وأكتب حكايا حزينة. ومشيت إلى قبره.. وأنا أتعجب، هل كان من المفترض أن يكون العكس، يحمل هو الموت والزهر إلي؟ أو أن ما حدث هو المقدر والمكتوب، وأن راحنا في الحياة الدنيا هو عدم معرفتنا لموعده الزيارة..

هذا السر القامض المصير!!

في غرفتي بالمستشفى، وأنا على سرير المرض، ظلت أياما وإليالي. أنتظر قدومه المفاجئ، لكنه لم يأت!! ومع ذلك توقعت قدومه أية لحظة، في الليل قبل النهار، فهو.. لا محالة.. قادم لهذه الزيارة. قال الأطباء: الأعمار بيد الله، لكن الداء استشرى داخل البدن، وفي التجويف الصدري.. والأعما.. إنه يسري كالأخطبوط!! وينتشر بسرعة عجيبة.. محال وقفه أو استئصال كل هذه الأعضاء من الجسم اللعيل ادعوا الله، اطلبوا له الشفاء، فلعل أجل كتاب..

انصرف الجميع، من حول الجسد الهزيل، الصديق القديم، ظل واقفا بجوار السرير، يشد من أثره ويواسيه ويعلن تبرعه بدمائه له، لأنهم طلبوا المزيد من الدم لهذا الجسد الضاوي. ولم يستطع إغفاء حزنه وآلامه.. واغروقت عيناه.. وبد على يده الذابلة التي أضحت جلدا على عظم، طلب منه أن يكرن قويا، متماسكا، فسيحان من يهيي العظام وهي رميم، فهذه شدة وتزول.. وستقوم كالفارس البري، تتلطف في السهول والمرتفعات وفوق الهضاب الخضراء، تصول وتجول..

ولم يستطع الصديق مواصلة حديثه، لأنه أحس بالمرارة في أعماقه، بالحققة المؤلمة التي لا فرار منها، ابتسم اللعيل، من حديث صديقه الوفي، كالأحلام التي تحدث في راتعة النهار، أحلام عسيرة التحقيق والمنال.

وحديث نفسه، لقد انتهت، وصلت إلى نهاية الرحلة الشاقة الطويلة. فكيف لي بالانطلاق فوق الهضاب والمرتفعات. لقد سقط الجواد على فراش المرض والموت.. وفي انتظار الزائر الغريب..

قال الخل القديم: سأعاودك غدا في الصباح، لأراك. وأبسي مطالبك، لا تنكسر. فأنت لم تستطع أو تنهزم بعد، ولم تصل إلى المحطة الأخيرة.. ابتسم المريض، من صديقه الشاعر القديم، ابتسامة ذابلة في وجه تطوره صفرة الموت، وقال بصعوبة كالفريق: أريد أن أراك غدا، لتكون آخر صديق وفي أراه في هذه الدنيا.

خرج للصديق الصائم، وتركتني وحيدا، أعاني الحيرة والألم والضعف والمرض، وأسئلة جوى تتفيط في صحن عقلي. هل يمكن أن ينكسر الإنسان، ولا ينهزم؟ أو يتحطم ويكسح؟ كيف يظل الإنسان متماسكا حتى النهاية؟ الصديق الوفي لماذا خرج اليوم حزينا؟ غادرتي بعد لحظات وداع طويلة. هل أحس بشيء؟ أو عرف شيئا لا يود إخباري به؟ كنت أقرا في عيني أشياء كثيرة تقول: إنها الزيارة الأخيرة، الوداع.. ملامع وجهه تنطق بذلك، وإن كان يحاول التخفيف عني؟ لا داعي لهذا التشاؤم، في الغد سوف يأتي لمجالستي كعادته، يقوم بسر النواذر علي ويشد من أنزري ويقوي من ضعفي وقلة حياتي أمام المرض.. هيه!! مسكين أنت في هذا الزمان.. يا من تسافر في رحلة الأيام بلا رفوق ولا أنيس، أو جلوس..

يستيقظ شاغر الصفر ذات ليلة على فرع على باب بيته يعلو ويهبط مثل  
هسيرة تنزل من فوق منحد فانتابته رعدة خوف واكتست ملامحه  
علامات من ترقب للقاء لم يجلح به قبلًا وتناثرات على مسامعه ضبابيا  
لرجاح نافذة مسكورة ثم تخیل اليه كبرى ايتاما يتباكون خلف جنازة  
بوضاء لا تحمل احدا ثم ازدا حققان فهو وهو يترامى له تحيب كلب ابيض  
وعندما اشاح الحالف عن وجهه رأى الظلمات تعجب به من كل صوب  
ففساد في حزن ان هذا الليل لم يكن بهذه الصورة من قبل ثم التقط انفاسه  
وتلمس زوجته بهده اليسرى حتى ارتمت على نهديه فاعادها وحك شعر  
راسه في قلق وحمل في زوجته وهي تطف في السبات فودت له مثل جثة  
غريق لفظه البحر وقال في نفسه: اني احلم. لانه حلم اللهم اجعله خيرًا  
وعندما عادو اليوم اعاد الطارق فرع الباب بلفظ يلم بلطف شاغر ان ازاح  
الحالف ونهض يتنقل نحو مصباح الججرة موزلا من فرائض حتى كاد  
يسقط في حوض زوجته مرعوبا. كان السرير في وسط الججرة المعلقة به  
فلمس يديه السرير في شيء من المزدواج بنسب خطوة افر اتردى نحو  
الجدار الذي التصق به مثل ثعبان لتصل يده الى مفتاح المصباح الكهربائي  
القرى من الباب. أضاء المصباح المعلق على الحائط فتناثر حول الججرة  
ضباب خافت يشبه تصدع بدايات فجر في العتمة أغضب شاغر وعينيه  
منهيات من فتحها وهو يرى اشرافه تفاصيل حجرته وبوضوح وايظ زوجته  
بصوت المتعرج الا تستعين يا امرأة طرقا على الباب. تنابعت زوجته مثل  
جمل. صوح التعجب المسافة وردت عليه وهي بالكاد فتفت عينيه. لا اسم  
طرقا ربما اناك تحلم. لكن شاغر جلس قبالتها واثنى على ردهاها بكلمات  
يبدو وهزها برفق حتى جعلها تنكث على مسند السرير ثم مسحت وجهها في  
كاس متعب وقالت انت حلت. لست بمسامة طرقا على الباب. قال شاغر.  
استيقظ يا امرأة كوني واعية. استعني الآن. لا تستعين طرقات على باب  
البيت. انزلت مصباح في السرير وغت راسها بالحالف وهي تخفض لا اسم  
طرقا على الباب. انهض وانظر من الطارق. ربما انها الريح. واعاد شاغر ما  
قالته صباغ وهو ينظر الى جسده المصغر مثل كفن وقال ربما انها الريح  
ارتدى شاغر قميصه واتجه مسرعا صوب الباب وعندما فتحه ولم يجد احدا  
وحين تقدم بضع خطوات الى الخارج وطلعت قدماء ورقة لرسالة فأصعب بها  
التفعلها منحنيا يمينه وكانت ثمة اشواق بدلت تنفث لثانته وحزن  
مبهم لا يعرف مصدره وكان الليل يبع بالعتمة ويكس غسقه في نواحي  
القرية. مثل كتل رصاص مذبذبا يساقط من السماء حاجبا ابتسامة القمر.  
اضاء شاغر مصباح البيت فانال البيت يكسر سوار الليل مثل كهف مظلم  
توغل فيه وحشة رعب فارس ثم انتابته حسرة كعد ما لبيت ان انعطفت  
حضرتها عندما فتح الرسالة فالفها خرقه بوضاء خالصة للقران ثم تابع  
فتح الظرف في شفق ومزقه حتى القفر فانتابه غضب جامح وتخیل اليه  
ان تصدقته التمل الذي لا يخطون هلواساته الذين يسكرون لثانته لثانته  
ارتطم بخدار وشمال في ريب. لكنه ما تعلها مهي ابداء. ثم ملأن نفسه واستراح  
في فسرهما بالريح التي حملتها من قمامة في القاصي بعيدة عن احجار حملتها  
وارتبطت بها في باب البيت. واناب وجع مصباح مدمسة له بصوتها الغدب  
الذي يشبه رفرقة ماء زلال في نهر ويتهادى في حناياها ربما انها الريح.  
فانيسم بلاحت من التفاتة الى البضاعة فالفها مفتوحة المصدر وقضى  
بعتق على الظرف والفرقة البهضاء وطحنها بكفه الايمن ثم تقدم بخطى  
واثنية نحوها ورمى بما في يمينه من النافذة فحملتها الايمن بشفة كانت تمر  
حينئذ من بيته ناعمة نحو الاعالي مثل حشرة يوم عجوز اتعبه السفر. لخص

العنان حرا للدابية ليمسك على ركية أخيه خشية أن ينوس ويسقط ولتغادي ذلك كان يلجأ أحيانا إلى حيلة قص الحكايات التي حفظها عن المرحومة أمه، حيث كانت تصفق قصص الجان وتستمرسل في حكايتها وهو مستلق بجانبها، منتدرة في كل مرة اكتمال القمر لكي يضيء بنوره حيكته ولكي لا تقع غما على عقل الصبي

تمضي المسيرة قدما ملقية ظلالها على الطريق الهابط. تميل ما مال الطريق، بلا بوصلة أو مخطط أيما كان نوعه أو حاله. في قلب الصبي لا شيء فوق العادة، فالجبل واللبل والقمر يعرفهم كما يعرف اسمه وعمره ونسبه. كان كل ما يشغل فكره أخوه فوق الحصار خشية أن يتغافل عنه ويسقط في الطريق الهاوي، وما عداه فإن العمى يحيط عقله مثلما أحاطت الجبال وما نزال مداركه وأحاسيسه.

توسعت عين الصبي على المشهد أمامه كما لم تتوسعا من قبل. فيعد أن هذه التعب وغالبه النعاس، وبعد أن ثقل عليه أخوه وهو يسند ظهره، انبرى إلى جانب صخرة وحمل شقيقه النائم ثم مدده بجواره وسرعان ما سقط معه في جب النوم العميق. وبعد أن نشر الفجر أنفاسه على الأرض والسماء ويسط ألوانه فوق أسطح الكائنات، جاءت الشمس معتتية ظهر تل بعيد، فخطت بضيائنها مسارات دقيقة لا تحصي قبل أن ترمش على وجه الطفلين النائمين.

لم يكن هناك ديكة تخبر بالصباح، ولا عصافير تغنيه كما هو الحال في قريته البعيدة. كان أول صباح من نوعه، رغم ذلك استقبل الصبي الخارطة الجديدة بحور وعذوبة، وغردت لها كل أحاسيسه، وسمع بدوره جذبات الوادي الفسيح تردد تغريده. كان ذلك الصباح أول عهده بأنيساط الجغرافيا وامتداد الجهات ومن خلف الصخرة سمع بكاء أخيه ذي التسعة أعوام، فنهزه غاضبا:

«أما سمعت تيكى مرة ثانية وألا بهذي العصا»، قال ذلك مرددا كلمات أبيه ومقلدا نبرته الصارمة يوم نهزه مرة بعد أن سمع صياحه وهو يبيكي من لدغة عقرب!

### بداية الرحلة

طوى غزان قطعة الفراش، بينما قفز نصير (بعد أن ككف دمه) ليحل رباط الحمار، فوجده واقفا وهو يجترن عشية وحيدة شاء

«مشيهاها خطا كتبت عليها»

ومن كتبت عليه خطا مشاه  
ومن كتبت منيته بأرض  
قلبي يموت في أرض سواها»

على هذين البيتين من تراث الشعر الصوفي، خطهما بخطه الرقيق على الحائط المقابل، تقع أعين الضيوف لدى ولوجهم المجلس القاتم في إحدى الزوايا البحرية من حوش الدار الواسع، حيث يمكن لنوافذه أن تنفخ هواء البحر المتراكم على طول الأمداء وعرضها. فهل كان من قبيل المصادفة أن اختار غزان الكاتب هذا الصنف من الشعر؟ أم أن مجرى حياته سار على مثل ذلك المنحى القدري المجرد كالذي يشع به معنى البيتين!

### النزول

كانت الحرب داخل البلاد في ذروتها عندما انتهالت الحياة بأعيانها على ظهر غزان ذي الثلاثة عشر عاماً، ووجد نفسه وأخاه الأصغر وحيدين بلا سند بعد أن انتزعت مغالب الحرب ودلهيها.

وما هو مجهز زادا للطريق ويركب أخاه ظهر الحمار ليلغار قريته في ليلة يريض عليها الصمت، وينهرها ضوء القمر الذي انسكبت أشعته فوق الأسطح المتناثرة على هامة الجبل، وعلى الدروب المنحدرة من القرية الجبلية، عاكسا صورته فوق صفحات الماء في أحواض الشرب الحجرية، وعلى البرك التي خلفها المطر في أسفل الفج العميق. ولم يكن في نيته (وهو يخرج متسللا من بهته) أن يطالع على أمره أحد، لولا أن نفسه السخية أبت عليه أن يمر من جور كوخ معلمه الطيب من غير أن يقول كلمة وداع. طرق عليه الباب وأخبره عن عزمه، فطلب منه العجز أن ينتظر ريثما يخط له الرسائل التي أكد بأنها ستعينه في أمره بإذن الله. وحال فرغ من كتابتها ناوله إياها ومسح على رأسه وهو يتمتم بكلام كان لم يزل سيرا ليفهمه غزان. سارت القافلة الصغيرة أياما وليالي قبل أن تبلغ منتهاها. شاقة طرقا تلتف في صعودها وهبوطها على سلسلة جبال شاهقة، وبين الحين والآخر تنقيق قرى الجبليين الساكنة بين أحضانها.

ظلت كلمات المعلم العجوز تردّد في ذهن الصغير وهو يتلمس بقدميه تنوءات الأرض الصخرية، منقلا بصره بين الطريق وأخيه. وعندما تحجب ندف السحاب الرمادية ضوء القمر، يترك



حظه أن يربط بجوارها. وما هو إلا وقت قصير حتى انطلقت الرحلة من جديد. إذ لم يكن ما يستدعي الإنتظار. فالزاد القليل لا يسمح بوجبة إفطار (جبة تمر، وكيس ورقي، ناوله إياه معلمه مع الراسائل، لف على سمك الرنكة الخفيف)

مازال الطريق يحنني إلى الأسفل، غير أنه كف عن كونه شريطا صخريا ضيقا حينما بدأت تخالطه أحجار طبيعية أقل قسوة وذلك لقربها من الوادي كما أخذت انحرافات متعرجة تتفرع منه. فمنها الذي مال على زاوية حادة متجها شطر أعالي الوادي، وأخذ مسارا معاكسا للمجرى داخل الجرف الذي يخترق سفوح جبال مهيبه بعلوها، حيث تقبدا قبة السماء من بينها وكأنها ورقة باهتة بلا وزن. ومنها الذي يقتجه عرض الوادي ليؤيد بهما في سهوب متراصة الأطراف، ولأن شجرة السمر لم تنفذ فيها موطنها، لكان الله وحده العالم عن ذلك الشعور المربع بالانكماش والضياع الذي سحط على السائر فوقها.

أما الصغيران مع الحمار فقد رموا بخطاهم على الدرب الساحب إلى محاذة مسيل الوادي. وقبل أن تنسبط أقدامهم على الأرض المستوية، تاركين خلفهم الجبل ومرايعهم الأولى، تردد صياح نصير الذي أطلق العنان لساقيه وأخذ يقفز من صخرة إلى أخرى من غير أن يضع عليهما أثرا:

— حميضة (١). حميضة. عزان تعال شوف. حميضة<sup>١</sup>

وجعلت هذه الكلمات عزان فملت ساقيه هو الآخر وينطلق كالسم في الهواء حتى انتهى إلى القرب من أخيه:

— حميضة أو غنيبة (٢)؟

— حميضة. تذوق<sup>٢</sup>

— لو كانت غنيبة كنا عجنناها مع القاشع (٣)

— الحميضة أحسن.

— الغنيبة أفيد. ولكن حيث (٤) تثبت الحميضة تثبت الغنيبة.

وما كذب الخبر، إذ لمح عزان أن الحمار الواقف غير بعيد عنها كان يضيغ بسلام من عشبة تحت خطمه فركض إليه ليكشها، ولكنه تنازل له عنها عندما صاح نصير بالغنيبة.

## أرض مفتوحة

الشمس بضيائها المبهر توسع من قطر الأرض الجرداء وتمنحه امتدادات تغفر في اللامتناهي. مجرى الوادي الماحل تملأه الصخور التي جرفها السيل معه حتى خلفها في مواضع بعيدة قبل أن يحتبس عنها. تاركا إياها في انتظار ذاهل. وحدها السمرة من قدر لها أن تتحايل في البقاء، وأن تتركس خصائص في مواجهة جور الطبيعة مهما شخ فيها الماء ومهما اشتعل الهيجر.

السماء الكبيرة يتوتر فيها قرص الشمس. خط مجرى الوادي

يقسم الأرض ويختفي في المدى البعيد. خطوة وخطوة أخرى تندحر الجبال إلى الخلف، وثلاث نقاط بأحجام مختلفة تتحرك إلى الأسام: الحمار الهرم أضخم من الآخرين وعزان أكبر من نصير.

استوقفتهم نيفة مورقة بادية العروق بعد أن عراها الجرف وأحنى جذعها الهش لو أنه قورن بجذع أختها السمرة المتين. تسلق نصير جذع الشجرة وانتقل من غصن إلى آخر فوقه بخفة لا توحى بأنه ارتقى عن الأرض، ثم استوى أخيرا فوق أعلى ركن وامتناه كما كان يعطلي الحمار غير عابئ بالشوك المترصد.

وعندما أيقن بأن قوة يديه لن تحمّلان الركن على التخلي عن ثماره، شرع في هزه بكامل جسده

تناثر خرز ذهبي في الهواء، وتلوت به الأرض تحت الشجرة، فحرك الحمار هامته وسار يدور حول الشجرة دافعا بخطامه أمامه وهو يهيج على كل ما يعترضه من أكذاس النبق ويفضضها مع نواها الضن. ولم ينقطع الصغير عن نفخ الغصن، صامدا أنذنيه عن نداءات أخيه (أو لعله لم يكن ليسمعه وهو يتأرجح مغمض العينين، تملأه نشوة الطيران مع الغصن المصوب نحو قمم الجبال البعيدة). لم يكف عن الفكك بالشجرة والنزول منها إلا بعد تلقيه ضربة في الظهر جاءت من أخيه الأكبر الذي لم يجد وسيلة أخرى سوى التسلق خلفه وإجباره بالعودة

ويعرف عزان ضمن ما يعرف بأن النبق، رغم شهية طعمه وغنى عصارته، إلا أنه يحفر فراغا في الجوف، ويمنح إحساسا قويا بأنه بقي عالقا في جدران عنق المعدة، وإن يسقط أبدا إلا بعد إلحاقه بكميات من الماء أو بطعام مختلف. لأجل ذلك صد عنه أخاه إلا القليل، ووضع بعضه في خرج الدابة ليكون قوتا لها ما تبقى من الطريق، أو ليجأ إليه لو سد أمامه الطريق.

تناول اللقافة المظوية على السمك وعجن ملء كف منه بورق الغنيبة، ولإرضاء أخيه أضاف الحميضة (والتي اكتشفا بعد ذلك بأنها تنسي العيش). ناغص نصير الحمار وتعلق على عنقه، وأكثر من مرة دس في فمه حبات متلفة من النبق، في حين اتكأ عزان على جذع الشجرة المائل، ماداً قدميه فوق جذورها النافرة وأخذته غفوة قصيرة... قفز ضب قرب قدمي عزان ووقف على قائمته الأماميتين. أدار برأسه عدة مرات قبل أن يكمل طريقه مبهوتا كعادته وكأنه يبحث عن جواب يهيمه، ضاع في تلك البرية.

## أول الغربة

ظل ملبد الزمن لعدة لحظات بعد استيقاظه من غفوته تحت الشجرة فيما استقر على المكان. فبعد غفوة القيلولة التي كانت من طبيعة أهل

قريبته، كان أول ما تستقبل عيناه شجرة الزمان المائلة بأغصانها على بستان صغير في حوش دارهم المكشوف على السماء وكانت تخالجه أفكار قائمة وهو ينظر إلى ثمارها واسن الجون، فيتخيل يده تتناول إليها لحظتها حبة، إلا واحدة في الأعلى يتركها معلقة هناك ليكايد بها نصير، ويستمتع لرويته حائرا في شأنها وهو يقفز بفاحته القصيرة، وقبل أن يصيبه الحزن يرمي إليه بكل الحبات

كان نصير (الذي نام كفاية في الليلة الفائتة) يلاحق جرادة جرتة ورامها كثيرا قبل أن يظهر به وعندما لحق به عزان كان قد جمع منها ما يصلح لعشاء صغير.

بدأت الأرض الحصباء تصطبغ بالفغار، وتطبع أثر الأقدام عليها قبل أن يبددها الهواء الذي أخذ ينفث فجةً ويؤوم في كل مكان حتى استحالت الدنيا معه إلى كيس غبار، واحتقن منه الهواء، فيما غابت الرؤية تماما، وعندما تنشق قليلا ينظر عزان إلى الخلف ليعرف لو أن الجبال ما تزال خلفهم، فلا يرى سوى جهامة الغضاء وعقرته. حينها يشد على مفود الحمار الملقود في يده، وعلى يده أخيه في يساره، ويصحبهما معه داخل صحابة غبار أخرى

واستمر الصل على ذلك، لا يخرجون من طاقة غبار إلا ليدخلوا أخرى، مطري الأوجه وقد امتلأت مناخيرهم وأذانهم بالتراب. فضلا عن ذلك الذي تسرب إلى جوفهم، وما ترسب طبقات حول شفاههم، وعلى كل بوصة في أجسادهم، حتى جنت الشمس إلى المغرب، فكبت الريح شوكمتها، وعادت شيئا فشيئا لتستريح في معالقها

طارت جمعة عزان من رأسه، بينما أوضاع نصير فردة من نعاله، أما اللمعة خاصته فقد لفها على وسطه بعد أن حشأها بالجراد. ولم ينتبه أحدهما إلى الحمار المعجوز الذي راح يمشي في مشيته ويرفع حوافره بصعوبة إلا بعد أن استراحا في واحة صغيرة تنوسطها يثر ماء مغطاة بلوح ثقيل كان المسكين يبرز بصمت تحت ثقل الخرج الذي امتلأت لطفانه منه وانتفتحت بالرمل الناعم.

تعاون الأخوان على إزاحة اللوح عن البئر، بعد أن حيدا التراب عن الراد، وفرشا طعاما للحمار، ثم نزحوا له دلو ماء رشفها نغمة واحدة، وشربا بعده، وسكب أحدهما على جسد الآخر مجموعة من الدلاء، ونفخا وأصلاهما بعد أن غسلا الزاد، وصلى عزان ما فاتته من الصلوات، وقلقه نصير في بعضها عند القروب بجانب البئر يرباقان إنساقه قرص الشمس البرتقالي، ويده حلول الظلام، وتمنى عزان من قلبه أن يسمع أهاء يبيكي فيشاركه

### على مرمى حياة أخرى

انتقلا من جوار البئر بعد أن سمعا فحيح أفعى وشاهدها تحت ضوء القمر وهي تزحف باتجاه الماء ومن المكان الذي انتفذا منه مبيتا، لمعت بعيدا شطلة نار ضئيلة، فتساور إليهما بأنهما على مقربة من مكان مأوول، بيد أن النوم لم يعملهما ليعيلا التفكير في ذلك، وناما تلك الليلة ملتصقين

عند الفجر، وبينما لم يزالا يخالجان لسعات البرد، تناهى إليهما كما يتناهى للحالم ثغاء ماعز قادم من البعيد. تكاثف ترجيع الغناء في

رأسيهما، واعتكر اللوم عليهما، فذهلا منه نفسا واحدا، واصطدما بالرأس وهما ينتصبان ولقفيين، وعيونهما مفتوحة على اتساعها عبر قطيع الغنم من جوارهم، ومرت عليهما رابعته بالسلام وهي تلوح بعصا في يدها ثم مضت تسوق إلى البئر. شاهد عزان القطيع وهو يخب عابدا إلى الماء، فرودته حسرة لأنه لم يجب منه إناء للزود به

بارحوا المكان كمكمل، ومشوا بتقنين الطريق الذي سارت عليه الرعاية وأغنامها. وعندما انزاح الغيش، بدأت تظهر أمامهم فلول خيام وقد انتشرت فرائد وتطلعت صاعدة من بينها أعمدة دقيقة من الدخان فتذكروا النار التي شاهدها ليلة الأمس. وكانا كلما اقتريا أكثر، ازدادت الأصوات وتنوعت، إلى أن تشكلت منها جلبة إختلط فيها بكاء الأطفال مع صياح الديكة وتذادات الناس، وحين أوشكوا على الوصول أتر عزان، وقد تنازعت مشاعر الرهبة والفضول معا، أن يميلوا قليلا ويمعروا على مبهدة من آخر خيمة

كانت امرأة مغطاة بالسواد ويرقع يقسم وجهها تجلس بجوار الخيمة وهي تحرك في إباء تصاعد منه البخار، وما أن خطا من أمامها الأخوان دخلوا حيزها حتى انتصبت واقفة وهي تلوح بيدها إليهم وتصرخ بكلام لم يميزا إلا لقليل، وما كان منهما حينئذ إلا أن حثا لفظا مبتدئين عن المكان. بيد أنهما أحسا بمن يركض وراءهما فالتفتا إلى الخلف. كان على مرمى حجر منهما ثلاثة رجال بأعمار متفاوتة، وكانت ملابسهم المرقعة، والطريقة الواحدة التي وضعوا بها ألبسة، وفوّهات البنادق المتفجرة أعلى ظهورهم توحي عند أول وهلة بأنهم قوة تواتم. تقدم أكبرهم وصافح عزان وأخاه، وسأل عن الأخبار ومن أين أقبلوا وإلى أين المقصد، فأخبره بأنهم في سبيل الله، واعتذر منه عندما دعاهما إلى ضيافتهن، ولكنه رضى أخيرا تحت إصرار الرجل، وساروا حتى وصلوا أمام خيمة كبيرة تجتمعت أمامها حلقات متفرقة من الرجال والشبان والأطفال

جلس عزان بجانب أكبرهم - شيخ ينهزم للثمانين من عمره، بجسد متقيس، ولحية صفراء طويلة تضطرب مع كل نسمة هواء. تحدث مع عزان وسأله عن قريبته وأطفالها وعن الزرع والحيوان، ولكنه عزف عن ذلك عندما وجد بأن الصبي قليل الكلام، فعاد إلى أصحابه ليكمل ما انقطع بينهم من حديث.

جلس نصير لصق أذنيه، ماذا عنقه بفصول إلى حلقة الصغار في الطراف الآخر، بينما شرعوا بدورهم يستعرضون لعبهم وينظرون إليه بلهفة. وحضره الرجال للانضمام إليهم، ولكنه كان يتنكس من الخجل منكسا رأسه.

عند الغداء تحلفت كل مجموعة حول صحنها من الرز ولحم الخروف الذي ذبح للضيوف، ووثب أحد الشبان بفقة فرغ نصير من الخلف وأجلسه مع الصغار وسط ضحك الآخرين. بعد قليل تحولت حلقة الصغار إلى هرج ومرج وكان صوت نصير هو الأقوى بينهم، فطلق الشبح وهو يرمش بعينيته الفانترتين ملاحقا نقطة بعيدة تسبح في الفضاء المكشوف، بأن الطفل سيعيش حياة مهمة، ثم همس إلى عزان بتضيحية يحضه فيها أن لا يبتعد عن أخيه وأن يظل دائما محبا له مهما أتى منه.

رافقهم بعض الشبان حتى آخر خيمة، وودعوهما بعد أن زودوهما بقرية ماء صغيرة وأخبرى من حليب النوق، في حين حصل نصير على زوج نعال قيمته لو إحدى النساء اللواتي وقفن أمام الخيام عند مرورهم، ولم يعود الأطفال أنراجهم حتى ترددت في أركان الفضاء طلبة رصاص خرجت من إحدى البنادق في الخيام البعيدة. لمح عزان أخاه يمشي نصف نائم، وأحس هو الآخر بالنعاس يثقل عليه، فلم يقاوم إغراء سمرة لاحت بقرهم وقد فرشت ظلها على الأرض ليس يمسك الناس مجتمعين أن يضرروا في شيء لو كان الله مع، وليس بإمكانهم أن ينفكوا لو أن الله لا يريد لك ذلك... استذكر عزان أحد دروس معلم القرية وهو متكئ على جذع السمرة العفن، فحجل من نفسه حينما تسربت إليهما الشكوك وساورتها المعارف قبل لقائهما بأهل الخيام، وقطع نغرا بأن لا يضيع الإيمان الذي زرعه فيه معلمه الطيب، ومسالك الرجولة التي وقف والده حارسا عليها منذ نعومة أظفاره، وأن ما حدث هو آخر العهد بالخزي، وبأن الثلاثة تحت الشجرة التي لم يكن من شيء فوقها سوى صفحة السماء وعين الشمس الالهية في صدرها، وليس حولها سوى الغلالة وجووات دقيقة أخرجتها الأرض منذ بدء الخليقة، فظلت هكذا تطبل على ظهر أمها وتتمتد إلى همس تعاليمها

## أهالي المزارع

استلقيا على الأرض يبطلن منتفضة، فجثم منام على عزان جعله ينفق مكر النفس وترجيعات الحلم تصف في رأسه جلس للحظات يتأمل دوائر الهواء اللافح وتهويمات السراب، ويذكر أبياء الذي جازوا به ميتا عندما قصص مع أصدقائه سوق المدينة لمقايسة غلتهن من الشار، فوقعوا غفلة في منطقة تصارع، وبعد أن انتهت الجهة المهاجمة إلى الخطأ، كان أبوه وأحد رفاقه قد فارقا الحياة، ثم أمه التي لحقت به كمدا بعد أن منظر أخاه الماتم بجانب الحمار أعاد إليه صفاء وخفف من أحرانه، فوثب إليه يمازحه ويحثه على الوقوف لشد الرجال من جديد، وضنا الإثنين بعد ذلك وهما يضرمان بأقدامهما الأرض أفنية جبيلة. لاح في الأفق البعيد خط أخضر، تحدث عزان أخاه بأن تلك هي المزارع، وعندما سأله عن الذي أخبره بذلك، قال بأنه سمع أهل الخيام يتحدثون عنها، وبأنها تفصل بينهم وبين البحر الذي يأتون منه بالسك، وقال فخوراً عندما سأله نصير عن معنى المزارع والبحر المزارع هي الشجر والبحر هو السك.

كان الأصل عند وصولهم مشارف المزارع يرسل نسائم طرية. وكان اخضرار الشجر النعريش، والظلال المتشابكة التي يلتقيها على الأرض، يبعث النفس بهجة فريدة لا سيما بعد الرحلة المضنية. مشيا على درب من وحل متصلب تمتد على جنبتيها أشجار المانجا والبيذم، بينما لفحت في الهواء راتحة ورق اللبمون والتين، وثقلت أغصان النبق بثمارها المرمية، وعريش القاف وبفرة، وتماطل الموزفوق الأسوار العينية، وتدرجت أغصان النرجس وتفتحت بمعاها زهور الأبيض، وبسقت النخلة داخل الأسوار وجارحها وفي كل مكان. ورغم السكن المقيم على المكان وفروعه من البشر، إلا أن أشجاراً عدة حملت علامات لوجودهم، وهو ما دلت عليه الجرار الفخارية المعلقة من

أعناقها وترشع منها قطرات الماء، أوجريد النخيل المصفوف أسفلها وقد ألقيت فوقه جبال الطلوع والمناجل. ثم، وبعد قرابة نصف الساعة من تولعهم في المزارع التقوا بأول رجل من أهل المكان. كان شيخا نحيف البنية متوسط القامة (كما هي هيئة الناس في كل البلاد) يجلس تحت عريشة من جريد النخل وهو مستغرق في سف الفوص، فبرزت من بين يديه إلى الأعلى ثلاث منها، بينما خرج إلى الأسفل حبل رفيع يطول كلما واصل الشيخ حياكته وتناقصت دفيبرته من خوص النخيل المكس على يمينه.

رمى ما بيديه ووثب ولفقا ما أن رأعما يتقدمان نحوه صافح الأخوين شادا على أيديهما ثم طلب منهما الجلوس، فاسترحما على حصيرة من أعواد القصب المسحول. قام ليصب لهما الماء من جرة معلقة على طرف العريش فوقف عزان ليتناول منه الإماء، وهو نصف جرة من هذ، وقدمه لأخيه، ثم شرب بعده وعاد إلى مكانه بعد أن شكر الشيخ. بعدها قُرب صحن من التمر كان مغطى في زاوية بشت من السعف، وبعد أن تناولوا كتابتهم، وقف نصير ليصب القهوة من دلة نحاسية بينما ذهب العجوز ليرمي البوى إلى الحمار أمام عتبة العريش فانظر عزان عودته ليتقدم في الشرب.

اتكا الشيخ على دكة طين أحاطت بأسفل العريش ما عدا المدخل، وسأل عن أمر الأخوين، فحدثه عزان عن ذلك وهو ينظر إلى لحيته الوارفة متذكرا لحيه معلمه الطيب. أخبره عن مصير أبويه، وضيق العيش بعدهما، وقراره في الرحيل عن القرية، وطريق الرحلة، وأهل الخيام، واستقال في الحديث عن ذلك، ثم أخرج الرسائل وتناولها الشيخ، غير أن الأخير أعادها إليه بعد أن أخبره بأن صرف الحياة منتهى عن التظم، ولكن زوجته من أسرة متعلمة. قرأ عزان ما جاء في الرسائل، وكان كلما أتى ذكر اسم لأحد من الناس، يردد الشيخ: رحمه الله وأدخله فسيح جناته... كان المرحوم رجلا شجاعا وكريما. عدا اسمين، قال بأن أحدهما سافر ليعيش في البندر، والأخر ركب البحر ولم يعد، وقال بعد أن انتهى عزان من قراءة ما بحوزته من رسائل: أنشأ ضيوف ناعي ما شاء لكما البقاء، آنذاك كانت الظلمة تزحف بين الأشجار، فتراحت ظلالها المتشابكة، وسالت في جوف الليل الذي أخذ يخبم على المزارع ويسكب عليها من لونه الكالح.

تقدمهم الشيخ في درب ضيق ملتق بفوص في غابة نخيل لعبت بينها أضواء اللقناديل، ثم ارتقوا جسرا صغيرا من الجص وعبروا لبات أدى بهم إلى حوش داره.

كانت زوجته التي تصغره بسنوات كثيرة جالسة فوق سجادة الصلاة، بينما أضاعت عين القنديل الصغير بجانبها نصفها منها وأرسلت ظلالا متمايلة على جدران البيت الطيني. طوت السجادة وقامت واقفة عندما انكشف لهما رفقة زوجها وهمت في الدخول من باب خلفها، إلا أنه نادى عليها بأن تبقى، فالضيوف أولاد صفار ولا هرج من وجودهم. صلى الشيخ وخلف عزان، وأُشعلت الزجوة تقديلا آخر وحملت معها ثم غاصت في غرفة منحدرية عند زاوية من سور الحوش، وجلس نصير ينظر إلى الظلال الكبيرة على جدران الغرفة التي دخلتها المرأة ويستمتع إلى همهمة الشيخ في صلاته

## البحر وأهله

لو كان الموت ينتظرني هنا، خلف هذه الشجرة، إلا أنني لن التفت إليه، وسأحمل سمكاتي على الطريق وسأشويها مع رفاقي في مراكمهم التي تاهت عن الشاطئ، وإذا غدر بي البحر كما غدر بهم، فسأشوي سمكاتي خلف السحاب مع الزهرة وبساتن نخل.....

لقد خلفنا المشي والمشي حتى نلتاتي أحيابنا الذين وندعاهم في البحر كأن سالم (ولد الشخ) حين تمتدش فيه لحظة مؤثرة من ماضي حياته، يغيب عن كل شيء حوله، ويحلق في مخاطق بعيدة، ويقف مصيبا بكل أحاسيس وهو يحرق بعينه وكأنه يستجلب بواسطة طاقة عنيفة تخرج منهما مقلوقات غيبية ليتمارح معها. ولم يكن لدى أحد، عندها، الجراءة في أن يعكر جنونه الروحي، ويبقى الجميع في انتظار عودته من عوالمه القصية. وكان بجنته الضخمة وبنيتة المشدودة ما يزيد من خشية الناس في التحرش به ما أن يقع فريسة لتجربعات الذكرى المؤلمة التي عاشها، والتي لا يعرف أحد من مغاليلها، شيئا قاطعا سوى ما لملمه مرهفوا الأحاسيس من عباراته الجامحة، فولوفا قصة تشابه ما يسمعونوه ويرونه من كلامه وتصرفاته، وما بهجوا بزيادون يقفنا في قصتهم، ويعتقدون بأنهم وضعوا أيديهم على مكتون السر، لا سيما إذا صادف وأن جاءت منه حركة أو عبارة كأنوا قد فكروا فيها ما قبل واستحضروها في أسأريهم. ومع تقادم الزمن اختلط عليهم الأمر، وتوارى الخط الفاصل بين قصتهم التي أفوها لستأنسوا منه وبين أقواله وأفعاله، وتماشكت خيوط الخيال مع نسج الواقع حتى لم يعد واضحا من الذي يحرك الأمر، ودخل الحال من سره في تلاقيهم وذات يوم وجدا بأنهم ينادونه بولد الشخ ولم يفترض هو على هذا اللقب في خروجه الأول مع القافلة إلى السوق الكبير، وقع غزان في حرج مع رجال أهل المزارع عندما أجبرهم على انتظاره حتى يقسني له إنتاج أخيه وشفيه عن الذهاب معهم. ولم تفلح إغراءاته ولا توسلات زوجة الشيخ ومحاولاتها البائسة في تحرير ملبس من قبضته القويتين. وفي الأخير جاء ولد الحظ ليصمم الأمر، فاشتغل الصبي من بين أخيه وزوجة الشيخ، ووقفه من زراعه ثم أرفده ظهره وسط نهول الآخرين، إذ لم تكن من عادته أن يفارق مكانه الموهود في منأى عن شؤون الناس، ولم يكن لشيء مما يفعلونه القدرة على إدهاشه وإخراجه من بين الللال التي ما فتئت تحوم حوله. كان على القافلة المحملة بقلة الضمار الثقيلة أن تتوقف في كل مرة تلاقيها قافلة عائدة من السوق، فيؤيد حديث، يطلو أو يقصر، بين أصحاب القافلتين. وعندما تستأنفان سيرهما من جديد، كان تبدل يطرأ على سير القافلة الذاهبة وعلى نفوس أصحابها، وذلك حسب ما سمعوه عن أحوال السوق.

وكان طمع التجار وقصاعهم في البحث عن أسواق أخرى لتصريف الغلال هو أكثر ما يشغاه المزارعون ويشتغل تفكيرهم طيلة موسم الحصاد.

أما السمنة التي حل فيها الاخوان على أهل المزارع فقد كانت رحمة السماء على موعدهم، هذا ظل المطر في حينه، فارتوت منه التلثة وفي أعناقها لم يزل اليسر غضا أخضر، وقبل أن يستوي رطبا، احتبس

وضعت الزوجة المشاء، وهو صحن صغير من اللوباء وإناء مرق وخيز رقيق، وجلست بين الشيخ ونصير. كومت الخبز أمام كل منهم، وأخرجت قطعة اللحم الوحيدة من إناء المرق وقسمتها بين الأخوين، وامرأة أو مرتين غمست بقطعة خبز في المرق ووضعتها في فمها بخجل. بعد المشاء أعدت لهما فرائشا ودخلت مع زوجها الغرفة الوحيدة في الدار وواريت خلفها الباب.

هجع الليل وسكنت أرواحه إلا أصواتا دقيقة تصرها بين الحين والآخر الجداجد الساهرة ويرد عليها تنقيق الصفاد، وقبل أن تغفو عين غزان، كان يسمع كلمات الشفقة تخرج من عرفة الدار.

في الصباح الباكر تردد الشيخ في إبقاء غزان. ولكنه، عندما لم يجد بدا من ذلك، طبط على كتفه وأخبره هاسا في أذنه بأن مكروها قد حدث للحمار ويظنه قد نفق. وثب غزان من نومه، ولم يستويج ما قاله الشيخ إلا بعد أن سار معه حتى خارج النور، حيث وجد الحمار مسجي على الأرض ومن عنقه امتد الحبل الذي ربطه بشجرة تين.

جلس للضلالت يمسح على رأس الحمار، ثم وقف حائرا فهما يقطعه أو يقول وهو يحرك رأسه بين الحمار والشيخ، فأخبره الشيخ بعد أن رأى العزن باديا على وجهه، بأن الأجل كان ينتظره بجوار شجرة التين، وأن هذا هو حال الدنيا، وما عليهم الآن إلا أن يفحروا له حفرة في الجبهة الطفلة من السور ويدفنوه فيها.

خرج نصير وهو يدع عنقه ووقف بجانب أخيه، فأخبره غزان بأن حمارهما قد مات، وبأن الشيخ قد ذهب للبحث عن مساعدتهم في سحبه ليدفنوه خلف السور. لم يفهم ذلك كثيرا، إذ لم تكن المرة الأولى التي يشاهد فيها حيوانا ميتا، فحسب معهم الحمار، وعاونهم في الحفر، وعندما دفعوا بالحمار داخل الحفرة وشرعوا في رسمها، رمى بالخروج وما تبقى فيه من زاد في الحفرة وجلس ينظر إلى الفبار المتصاعد منها. بيد أنه، وطوال أيام كثيرة بعد ذلك، كان يحس بغيبابه ويحن إلى وجوده.

ظلت قصة الأخوين ماثرا حديث أهل المزارع لوقت طويل، حيث لم يفتادوا وجود غرياء بينهم، وكان الضيف عند حلوله في دار أحدهم، يتقاسمه فيما بينهم، ويصبح من يوم وصوله حتى مغادرته ضيفا على كل الببوت. أما الغريب المايبر فكان يقطع دروبيا بعيدة عن ديارهم من غير أن يشعروا به، إذ لم تكن للعابرين الغرب حاجة للتوقف عندهم، ولم تكن منطقة المزارع سوى ممر عبور على الطريق إلى السوق، أو إلى مقر إدارة الولاية في القرية البحرية الكبيرة التي تبعد ساعات قليلة عنهم. غير أنهم لم ينكروا على الشيخ استبقاء الصبيين معه، وقربوهم إلیهم عطفًا عليهم، أو تقديرا لسماحة أخلاقهم وشيم الرجال فيها رغم حداثة سنهما، لا سيما غزان الذي حظي باحترام الجميع منذ أول يوم، ودنا منه الرجال قبل الصبية من عمره، فشاركوه مجالسهم وقاسموه من أحاديثهم، في حين أوكل إليه الشيخ جزءا من شؤون، وانتمى على غلة محصوله، فكان يرسله مع الآخرين من أهل المزارع إلى السوق ليبيعها وتقاضي شتمها. أما نصير، فلم يعض منذ وصولهم إلا وقت قصير، عندما كان يلعب وسط الصبية ويتشاجر معهم بل ويتنهد محل القيادة بلا منازع.

ما حوله من أبنية وما سيأتي بعدها.

كان قد سبقهم إلى الظل رجال افترضوا الأرض واضعين رؤوسهم على أحجار تثار العديد منها تحت الشجرة. ولم يحرك عزان ولا خفيقة ناظرهما من البقاء زمناً طويلاً حتى ألجأتهما أمامهما. بينما استلقى الباقون على الأرض وسرعان ما غطوا في النوم، باستثناء ولد الحظ الذي جلس مطوقاً ساعديه على ركبتيه من غير أن يكف عن تحريك رأسه في مختلف الجهات وكأنما يرصد حركات وأصوات لا يستشعرها غيره. ولم يرد على سؤال عزان عن كنه البناء إلا بعد مرور وقت طويل، كما لو أن على السؤل أن يقطع مسارات زمينية حتى يصل إليه. وعندما تحدث فإن كمن اهتدى إلى مفاتيح سر تعب زمناً طويلاً وهو يفتش عنها، وظل يردد وإتسامة غامضة تغلظت بين شفايا لحيته التي أوشك البهاص أن ينجز مهمته فيها - «هذا الحصن بيت الوالي، هذا الحصن وبيت الوالي» - مرصفاً الكلمات على لسانه من غير أن يشف عن حدود الجد والسخرية فيما يردد. وبعد أن صمت عاد الانقباض إلى حلجات وجهه العريض، وطلق يحرك رأسه بحدة وعصبية أكثر من السابق.

بيد أن عزان عرف الكثير بعد ذلك عن أ أخبار البناء وما تصور بداخله من أحداث سواء من أهالي المزارع أو من أناس قرينتهم الحياة منه، لم يعرف عنه ما لم يكن لعلقه البريء، وهو جالس تحت الغافة يهبط ببذاجية إلى الكلمة الطينية الصلدة، أن يترسم ولو ثخوم ملوح بحجم ورقة صغيرة من أوراق الشجرة المعرشة، من ذلك الآن الذي ارتفع أذن العصر بطيئاً ناعساً من مسجد على طرف الساحة ظهرت حيطته الخارجية بدهان ناعم اللباض وبرزت فوقه منقذة قصيرة ذات قاعدة عريضة. وبدا بأن المؤذن، لصوته الأجلح الخافت، كان يعتمد نغمة حادة في بعض الحروف هيستلها من جوفه ويرسلها إلى الفضاء وقد ضم راحتيه بين فمه وأذنيه وجال بصمته ذات اليمين وذات اليسار وكأنه يتابع تحليق الكلمات ويسمع صدى خفقانها، وكانت حشرجة تخالط صوته تتدفق من حلقه مطمئنة في أن رب الفضاء سيساعد كلماته ويوصلها إلى أبيه مدى يريده. عندئذ، ارتجفت الصمت المتعطى على بناء الحصن والبيوت المصطبة بالسجد، وانصتت الأصوات فيما بينها واشتكت ببعضها لتشكل حلقة أليقت بدورها ببوتاً خلفية كان صوت المؤذن يتناهي إليها فيذوب متراكباً على جدران غرفها السفلية قبل أن يصل إلى أقدنة الثامن فيها.

لم يفارق تصوير جوار ولد الحظ عرفانه له بالجمل الذي قدمه له، وظل يقرعه تحت الشجرة وقت قام الآخرون إلى المسجد واختلطوا مع الجموع المتوافدة من كل صوب. ولم يكن ولد الحظ مصلحاً، وكان دخوله المسجد ليجرد حاجة في نفسه لم يحاوره فيها أحد، وتعامل الناس مع ذلك مطلقاً تعاملوا مع نزواته الأخرى، كما لم يعدوا تقصيره في الصلاة رذيلة فيه، إذ لم تعطي الصلاة لأحد مفاضلة على غيره، ويزولها الجميع بالقدرة الذي يزولون فوق أفعالهم الأخرى.

اصطلت الدكاكين السوق في صفين متقابلين عقدت بينهما سقفة من جذوع النخل وأليافها امتدت من مدخله حتى طرفه الآخر. وجاورت الدكاكين البنية من الحجر والبص الأخرى التي أقيمت من السعف، وقربها على ميمنة المدخل، تلفظ أمواج البحر زبدتها في متواليات هادئة،

المطر فتنفس المزارعون الصعداء، وتبدد خويفهم من فساد غلثهم ومصدر رزقهم الأساسي لو أن المطر واصل هطوله وقت نزوح الربط. غير ذلك كانت أحوال السوق تيشر بخير وبغير بؤس بعد أن تعهد تصوير تجاره بشراء الغلال من القمح واللبون المصطف بغير مرضي. كما وعد كل معالته من المزارعين بأن مخازنه التي تنكس فيها أكياس الرز والقهوة والبهارات الهندية وكل البضائع المستوردة ستكون ميسورة لهم على مدار العام. وكان نصيب الأخوين من كل ذلك أن ازدادت حظوتهم لدى أهل المزارع، وعزو اليهما بركات السماء، وأقنئ الإمام الكفيف في مسجده الصغير بأن مري برضى يتيما فهو بذلك قد أرضى الله. تألفت القافلة من تسعة حمير يقودها تسعة رجال من بينهم عزان، وأخذت الحمير تسير بمشقة تحت حملاتها الثقيلة من أخصاف التمر وأكياس اللبون الجوف ومن المانجا الذي قطف عمداً وهو أخضر ليقاوم الرطوبة وحرارة الجو، في حين مشى ولد الحظ - كعادته - على ميمنة من القافلة، وبدا نصير وهو معلق على ظهره الشاهق كأنه حدة صغيرة فيه.

على مسيرة الطريق حفر الوادي مجراه غائراً في الأرض الرخوة، ما لم يكن عليه عند أعاليه في سفوح الجبال والسهول الحجرية الصلدة. ونبقت على صفحته أحراش متضخمة لمبات لينته رطوبة الهواء لقربه من البحر أما الميمنة فقد غطاه النخيل الذي نخر معظمها اللال وعرى جذوعها في حين حبلت أعناقها بحبات الربط الذي حالت فتورة الماء عن سطوح لونه فاتحتوه طبقة ملحية شاحبة. إلا أن أشجار الغاف من أسبغ على المشهد غموضاً عميقاً، وطوف الصبيان، للذنان يهرران الطريق لأول مرة، بناظرهما على هيئتها الباندة، وأغصانها المسرحة من فنتها حتى الأرض، فاستذكروا الأسرار في قصص نساء الجبل يشمرون المشعة وعروقهن النافرة. وكانت أسراب الغربان التي اتخذت من الغاف مسكناً، تتعارك داخلها وتخلق جمعا وإحدا حولها ثم تعود ثانية وجليه نعيقها بملأ الفضاء ويفرد في أعماقها.

دخلوا القرية البحرية وكانت شمس الظهيرة تسمي العيون وتخرج من الأرض أبخرة لأبيه، وضفا طريقاً عبر بيوت الساكنين التي عمر معظمها من سف النخيل أو من الواح متنوعة ولغت كيفما اتفق ووجد بينها لون الأرض السبخة. وعندما أوشكو على الوصول إلى السوق بدأت تظهر بيوت أنيقة وقد ارتفعت جدرانها المنيعة وتعلقت فيها النوافذ المزطرة بأحشاش منخرفة وأخرى امتدت على عرضها شرفات بأبواب خضبية ملوة.

لم يكن اشتعال الهجرة في تلك الساعة للقافلة من النهار ليسمح لأحد بالتجول في طرقات القرية، فبغت خاوية على عروشها بعد أن آل ساكنوها إلى بيوتهم أو انبطحوا تحت الأشجار طلباً للظل وشيئا من إغفاءة منتصف النهار، عندئذ قرر الرجال أن يتوقفوا تحت شجرة غاف وأرفق إلى حين أن يفتح السوق أبوابه ثانية. وكانت الشجرة تنوسط ساحة واسعة تشرع عليها البيوت من ثلاث جهات، وعلى الجهة الغربية انتصب شامخاً مبنى عتيق تدل جدرانه الطينية العالية بلونها المحروق والانهيارات الجزئية التي لقتت بزواياه بأنه كان هنا وسيفي صامداً زمناً طويلاً في حين سبيلي الزمن كل

وكان الأسلاف يوم وضعوا سوقهم بجوارهم قد ضربوا معه صلحا وأخذوا الأمان من هوجة أمواجه ووقتما يبيع، ويدفع بأمواله إلى دكاكينهم وأكواهم، فيطفوا عليها متاعهم قبل أن يسحبها إلى فيعانه، كان، حسب اعتقادهم، لا يأخذ أكثر من قبح.

توقفت القافلة عند عتبة مدخل السوق الضيق وعبر بعض الرجال إلى داخله، وعند عودتهم صاح أحدهم، كمن جاء بالبرشى، بإسم أحد التجار، عندئذ، وكأنه كان يقرب تلك الصيحة، طفق ولد الحظ يتحرك بنشاط حثيث، ويمتثل الأكياس الثقيلة من على ظهور الجحير فيهرقها ظهره ويركس بها إلى داخل السوق ثم يعود ليفعل الشيء نفسه مع باقي الأكياس، وهكذا حتى ألقى آخر محاولة أمام مستودع التاجر الذي اشترى الفضة خرج بعدها وهو يزرغ بأنفاسه بينما غرقت لحيته وملايمه في العرق، وتعلقت في ظهره شوائب من أكياس اللبؤن والتمز، مشى على الشاطئ الرملي تاركا خلفه القافلة والسوق والقرية البحرية، وفي مكان بعيد، استلقى على ظهره وأغضض عينيه.

في السوق، لم يتفاوض الرجال كثيرا مع كبير التجار الملعب بالحاج، فوسم الحصاد في أوله، وريحه مضمون في البلدان التي سيصدر إليها الغلال، ومهما شط المزارعين في تسعيرتهم، إلا أنها لا تقارن بالسعر الذي سيبقي به في الأسواق الأخرى... ولكنه، ولعاده فيه، أهر الدفخ إلى أجل غير مسمى.

وكان الحاج، رغم ما يشاع عن حرصه على المال، طيب القلب وقضائله تتجاوز جهراته التجار لتصل إلى الأكواخ السفعية البعيدة. ومن عادته أن لا يتهاون في تشغيل أبناء القرية عمالا لديه أو يتوسط لهم مع التجار الآخرين في القرى المجاورة، وإذا استدعى الأمر فإن علاقته الجيدة مع الحصن لا تخفى على أحد. ولم يكن لنصف العاملين في الحصن أن يدلو الطريق إليه لولا مساندة الحاج لهم وأخذ ذلك على عاتقه. ولم يؤثر ما يدور في الشفاء عن تلك العلاقة على سمعته عند السواد الأعظم من الناس، فهو ما يحلو أن يتداول بين الحين والآخر الفلة القليلة من أولئك الذين فردت لهم الحياة لين المعاش. وقف عزان خلف الرجال الذين شكلوا حلقة التفتت حول الحاج أمام عتبة دكانه الأكبر بين الدكاكين الأخرى. وكان التاجر ينسل من بينهم في كل مرة يلح فيها ولد الحظ هاجما بجنته التي حجبت الضوء المتدفق من مدخل السوق الضيق، فيهرب الأكياس بيديه قبل أن يحملها عماله إلى داخل المخزن الملاصق، يعود بعدها إلى مكانه وسط الرجال مادحا جودة البضاعة وصف الأكياس.

في وسط السوق بدت الإضاءة شحيحة، فعدا ضوء النهار المنساب من المدخل الصغير، وما جدت به القلوب القليلة التي فحرتها في السقف أجيال متعاقبة من الفئران، لا توجد مصادر أخرى للضوء. وعندما تنهادر الشمس إلى المغرب تلف غلالة شفيفة من العتمة وجوه التجار الجالسين على عتبات دكاكينهم، وتشرق فيها تدويجا بضاعتهم المعروضة على مدخلها، وتزداد كثافة العتمة حول الأشياء كلما توغلت أكثر داخل الدكاكين، وفي العمق منها تكسدت على الأرض وفي الرفوف أشياء لم تر الضوء منذ مدة بعيد، حتى أن التجار الذين ورثوا الدكاكين بما فيها من ألبنتهم وأسلافهم الراجلين لا يعرفون عنها شيئا ولا

يشعرون بوجودها إلا عن طريق روايتها العتيقة المنبعثة من خلف ظهورهم والتي اعتادت عليها أنرفهم

كان إيقاع إيقاع السوق متجاسسا مع الإيقاع العام لحركة الحياة البيئية في القرية البحرية ولم يكن في ذلك ما يثير القلق لدى التجار من كساد تجارتهم، فقد كان سائر الناس، بمن فيهم مسيرو الحال، يمزقون في جوقه واحدة ويشكلون شبكة يتداخل فيها الجميع. وكانت أيام تمر على الواحد منهم من غير أن يبيع شيئا، إلا أنهم، وبنفوس لا تفارقها الكهنة، يخرجون من بيوتهم مع طلوع شمس كل نهار ميممين صوب السوق ليعودوا إلى دكاكينهم التي تركوها عند مغيب شمس اليوم الفائت، مستفتحين يومهم بالمزاج والضحك فيجلس كل منهم في مكانه المألوف لا يفارقه إلا للصلاة في المسجد والتي كانوا يشعرون بمقايضتها قبل أن يحين موعدها، أو للعودة إلى بيوتهم عند الظهيرة للغداء والاستلقاء بجانب زوجاتهم ثم الرجوع ثانية إلى السوق وإلى زواياهم الرطبة ليهتمنطقوا فيها حتى قبيل المغرب شاردين بأفكارهم في حساب ديونهم القليلة وما لهم وما عليهم والتي عضوها قبل ذلك مئات المرات. وكان تواتر هدير الموج يصيغ طبيعة الزمن ويسوق عجلة دورانه فتشكك على إثره نفوس الناس ويطبأنهم ويوازن إيقاعه حركة أفكارهم

جنب قرص الشمس إلى المغرب، واختفى نصفه خلف الجبال بينما امتزجت أنواره الأرجوانية بأمواع البحر القادمة من أسفار بعيدة لتسلم آخر أنفاسها على رمال الساحل الناعمة. وتهاوت فوق المياه الدافئة لطخج عمان مراكب الصيادين العائدين من رحلة قصيرة وضوا أخلاها شباك البيع (ه) الطويلة حيث سبقي في قم البحر إلى أن يعود إليها الصيادون عند الصباح وقد علت بين خيوطها أسماك مختلفة ظلت تلتقط اللؤلؤ بأكماله.

لم يزل ولد الحظ مستلقيا على ظهره فوق رمال الشاطئ ويجواره جلس نصير، الذي تبعه عند خروجه من السوق، وهو ينظر فجلانا إلى البحر وكأنه أمام كائن خرافي يمد إليه ألسنة طويلة ثم يعود فيطويها في جوفه وزاد من دهشته الرابضة تلك الكلمات المبتورة التي يسمعا لأول مرة فترن حروفها وتنعاطم في نفسه الغضة والتي كان ولد الحظ يطلقها بعد أن يستوي جالسا ومحركا يديه الطويلتين وهو ينهر إلى البحر الطوفان.. الأهل والأصحاب.. أمل النجاة.. الغرق.. لوح عائث.. وظل ساهيا في خيالات راضحة حتى انتزعت من مكانه يد عزان الذي ونحه على ابتعادهم وذرهم من الانصاف سالم

إلا أن طبيعة الصغير الحرنة جعلته سادرا إلى الجوزر الداهل، ونشأ بينهما، منذ ذلك اليوم، تقاهم حدسي شفاف خفيف خفة الروح

## هامش ١

- ١ - مشية جبلية حادة الموصضة، تعترض في شلالات متوسطة بوريفات صغيرة موعدا بعد هطول المطر وعمرها يتخطى بقدان أو بعده بقليل.
- ٢ - لها نضج ما للصمصة بإستثناء طعمها الحامض والرائع لو مهم
- ٣ - سمك الزنكة الموهف
- ٤ - حين أو بجبان (بالفارسية الجبلية الصامدية)
- ٥ - شباك يمل طويلا أجمالا إلى مئات الأمتار توضع على شكل حلال ينتهي طرفاه بالقرب من الشاطئ وذلك لاحتواء منقلة من البحر ثم تسحب الأسماك المصاصرة داخلها أو بالعكس في الشباك

## غياب الجسر وضوء المعرفة

### إحسان عباس - محمد القيسي - ويلفرد ثيسجر



هل ينتهي الكلام.. الصحراء متاهة.. والكلام دليل الطريق في ليل الوحشة.. الصحراء عدو دون أقنعة، في مقابل الغاية السوداء وعسلها بين الشفة والشفاه.

هل ينتهي الكلام.. حيث لا كلام يقبض باليدين، وحيث لا شيء تقبض به اليدان. لهذا يتيه الكلام في دوائر الحياة مهما حاولنا أن نرسم المسافة بين الدال والمدلول.. لهذا سيظل الزمن منشأراً للواقع.

ونشارته لاهية على القلب في الزوايا والأمكنة بين الحياة والطريق إلى القبر.

النشارة التي نصنع منها توابيت أجسادنا ربما تبيض لها طرقاتاً على الثرى الذي مشته عليه موسيقاك «يا موتسارت» لقد تهاوت الروح على معول العمر. وذهبت بعيداً في طلاوة العمر المبكر.. قابضاً على لحظاتك الاستثنائية كأنها الجمر.

ها نحن منحنا النفس اغماضات العين واللسان وقعدنا نتأمل الكلمات التي أنبأتنا زوال الفرح. فلم تعد الكلمات التي حيينا بها تضئ القناديل. اسودت الوجوه قبل الطريق ولم تعد الكلمات هي الكلمات التي وطئت أقدامنا بها أرض الحلم. لهذا نثيت الفكرة حين البسمة على قشة جملها.



نحتاج، ولو لبرهة الى مغن يزيع سائر القرائات من على وجه الصوت الخافت المعقود بالأمل. ربما يحق للروح أن تخرج أماتها كاحلة كسواد المشهد بين سندان ومطرقة في التمثلات المرئية والخفية بين بوابتي (بحر) الظلمات والشرقية في حضرة (السوبرمان) و(السوبرستار) فمن شدة ألمها ستظل المدن تستحضر وجودها من الفناء الواضح والخفي.

\*\*\*

فمن يغيب عن العين، ربما لا يغيب عن القلب.. نستذكر هنا على عجالة اللحظة وتأسينا عليها وعليهم انهم رحلوا خلال أيام مقاربة. رحلوا وسط أحداث جسام. لم يأخذوا من الإعلام العربي والحضور العربي بملياراته الدعائية وصخبه المجاني الالتفاتة التي تستحق الذكر.

رحلوا في زمن «السوبرستار» والرطنة الوطنية، في ثرثرة الصوت وسفاهة المعنى لهذا كانت دلالات عناوين الأستاذ عبدالله القصيمي في تموضعها الحقيقي لهذه الأمة في كتابه «العرب ظاهرة صوتية».

لقد ظل المعلم الدكتور/ احسان عباس والشاعر/ محمد القيسي في المقابل الآخر لوطنهما، يحلمان رغم كل الانتكاسات، معولين على الحلم بالعودة الى أرض الوطن. رحلا وكان الوطن على مرمى النظر. الوطن، النهر والشعلة، فكلما توحشت الحياة استعادت الطفولة مقاصدها ابداعاً خلاقاً. لهذا ظلت فلسطين بالنسبة لهما أكبر من أرض. هي اتساع الروح، لا محدودة بين سماء وأرض.

« لقد رحل عنا الدكتور/ احسان عباس بجسده بعد حضور متميز على الساحة الثقافية العربية الذي ظل أحد رموزها لفترة نصف قرن.

« رحل عنا النقاد والأديب والشاعر والانسان الذي تأثر به جيل كامل. رحل عنا صاحب المائة كتاب. وفي غيابها فقدت المنطقة العربية أحد

الصحراء.. هي الصحراء مهما استبدلناها بالمدن العامرة على جسد الخديعة.. من يمد الابتسامة لتصل القلب بالقلب.. الصحراء مرتع النخلة الأولى.. لون الطين، وتشكل اللوحة الآدمية. وأي لفظ ينقذك من عطش المتاهة. الكلمات شبيهة روحها، قرينة الخراب وهو ينثر هستيريته المجنحة في زوايا الكون. أي نهار قادم سنمنحه لك أيتها العصافير. وأية رئة تستطيع أن تتحمل هذا الدخان السم.

وهل سيجد الصياد طريدة نسيته «شبكة الرادار» لينعش بها أبناءه الفائرة أفواههم. لا البحر لا اليابسة: متاع لك. أنت لك الصمت، والطريق لنا.. أبناؤك دين، وأنت دين لنا.

كل نداء سراب في العدى. لقد منحناك سجن الحياة بين الوظيفة والطاعة.. لك ان تسرح مخيلتك الواهنة بينهما وأنت تقرأ رسائلك محمولة بين كنف أصابعك على الهاتف، مبتسما، أو خجلاً من مسماك.

يؤدب صباحك بين النافذة والباب، صراخك الذي يتكور في المرأة سيرتد عليك خانقاً صوتك حد الانطفاء.

ماذا، يكون من كلام في مقابل الغياب والخراب. لقد رحلت عنا مدن.. ذهبت بنا وبأحلامنا، بين بغداد وبحر الظلمات. مدن عطشى للبحر، الهواء والنظر، الهواء الذي يمنح الروح قفزاتها الخفية من إرث مراوغ. مدن عطشى للضحكة، ولصوت يأتي من بعيد.

مدن دون روح بين الجثة والرأس، مسافة للساطور بين اللحم والعظم.

فما بين بغداد وبحر الظلمات، طالت المسافة، وتوزعت دروب، كم من ليل ونهار ذابت معها وبها حرائق الانتظار، وحرثت القلوب في زوايا أوردتها وشرابيتها عن معنى لهذا الألم بين محبة وضغينة.





لقد رأيت بعضاً من أجمل المناظر الخلابة  
في العالم، بيد أنها لم تؤثر في نفسي بقدر  
الأثر الذي خلفته في وجداني الجزيرة  
العربية. ويلفرد ثيسيجر

ت : فيسجير

غادرنا المغني الجوال أو المتعمد الجوال كما أطلق  
عليه أصدقاؤه ولم تغادرنا نكراه.  
• رحل ويلفرد ثيسيجر والمكنى (مبارك بن لندن)  
بعد أيام من رحيل سابقيه بالذكر. كلهم رحلوا في  
الشهر الثامن مودعين الحياة بعد اشتغال معرفي  
لا تخطئه عليه ولا تذرهم رمال الصحراء.  
ثيسيجر أو مبارك بن لندن توأم الصحراء الرحالة  
الذي وصم بالرجعية والرايكية. سليل أسرة  
امتنت السفر والترحال. خريج جامعة أوكسفورد.  
هو امتداد للرحالة البريطانيين: بيرتون ودورتي  
ولورنس وفليمي وتوماس.

رحل صاحب «الرمال العربية» كتابه الأهم. عبر  
صحراء الربع الخالي مرتين في ظرف قاسٍ ووعر  
في منتصف العقد الرابع من القرن الماضي.  
لقد شكل المكان العماني والصحراء فتنة لهذا  
المغامر في تحب سابق لأوانه حينها. لقد حولت  
كتابات ثيسيجر هذه المتاهة الصحراوية وهذا  
النفق المفتوح على موت متحقق سلفاً إلى مكان  
فيه وجهة نظر للحياة. منصفاً المكان وأمله بلغة  
أدبية قل مثيلاتها لدى مجابليه من الرحالة  
والمستشرقين.

ط المغمري

الشخصيات البارزة والفذة والمثابرة في العطاء  
المعرفي في مناحيه المختلفة.  
• رحل الشاعر/ محمد القيسي بعد يومين من  
غياب الدكتور إحساس عباس. رحل بعد أن  
عرفناه بعداً وقرباً، في إبداعاته الشعرية والنثرية  
وحياته الموازية لهما.  
فمشاركته في فعاليات مهرجان مسقط الثقافي  
الذي إقامته بلدية مسقط في يناير الماضي  
(٢٠٠٣) بمثابة لقاء مكرر ووداع أخير. كان  
الشاعر محمد القيسي أكثر تألقاً ومرحاً وحباً  
للحياة. إقبالته للحياة في يناير الماضي لم أرها  
من قبل. كان يضحك، يشاكس اللحظة السائدة.  
التقى أصدقاء كَثُرًا.

ألقى قصائده بحب غامر. تألف معه الحضور  
وأخذ بأكثر من وقته المحدد له، مع هذا أحببناه.  
ضحكنا، غنيينا على طاولات العشاء.. كأنها  
لحظات أخيرة أو عشاء مؤجل لكي يكون أخيراً.  
كان القيسي في تمرده، وقفشاته والتقاطاته،  
أراها تنبع من صميم روحه الحميمة.  
وقبيل اختتام المهرجان، أشار لنا بالبقاء  
لبضعة أيام قابضاً لحظة الهدوء تلك لإكمال  
مشاريع كتابية ومنها اشتغاله على رواية كأن  
القدر يطارده من أجل أن ينجزها سريعاً.

# كتب جديدة لجابر عصفور

عفاف عبد المعطي \*

الكوكب الأرضي كله إلى قرية كونية حقيقة انبثت على متغيرات حاسمة أفضت إلى تشكل نسق جديد من العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والمعلوماتية التي نسميها العولمة، وهي واقع فعلي يطرح نفسه على الكوكب الأرضي كله متجاوزاً التصنيفات القديمة والتقسيمات التقليدية وهو ما يفرض على الثقافة العربية تحديات غير مسبوقة تدفعها إلى أن تعيد تأمل إمكاناتها لاكتشاف مدى قدرتها على الحركة في عالم ليس من صنعها لا تملك سوى مواجهته، وعليه يأتي واقع مواجهة العولمة عبر احترام الهويات الثقافية للشعوب ومراعاة خصوصية كل تجربة تاريخية دون محاباة لتجربة على حساب غيرها، والتخلي عن مركزية النظرة أو أحادية التوجه والإيمان بالحوار بين القوميات والمعتقدات والمذاهب المنظمة والأفكار على أساس من قيمه التسامح واحترام حق الاختلاف ومن هنا تبرز مفاهيم الاستقلال التي تتأكد بالتفاعل بين الحضارات والثقافات والدول لمواجهة المشكلات العامة التي لا يستطيع قطر وحده حلها وعليه تواجه هذه النزعة هيمنة العولمة

حمل عام ٢٠٠٢ للمكتبة العربية اثنين من إصدارات جابر عصفور النقدية الأول هو «ذاكرة للشعر» والذي حصده فيه تاريخ الشعر العربي منذ شعر الإحياء حتى الشعر الحداثي بشعر أمل دنقل الذي أهدى الكتاب إلى روحه وأقرده له القسم الأكبر الأخير من الكتاب. كما صدر كتاب «قراءة النقد الأدبي».

ثم بطالنا جابر عصفور مع بدايات عام ٢٠٠٣ بكتابين جديدين الأول تحت عنوان «أوراق ثقافية / ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة» والثاني «مواجهة الإرهاب» قراءات في الأدب المعاصر، الكتاب الأول «أوراق ثقافية» صاحب العنوان الضخم الرنان يحتوي أربعة عناوين فرعية تمثل مضمون الكتاب، هي قضايا - مشكلات - إضاءات - متابعات تحت كل عنوان وضع قدراً متسقاً من الدراسات والمقالات التي يمكن فصلها - مع عنوانها - عن الكتاب كي تشكل هيكلًا مستقلاً بذاته.

قضايا متعددة طرحها كتاب جابر عصفور وكأن ذهنه المتقد أبى ألا يتنازل عن الكتابة حول كل قضايا العصر الثقافية : من الحديث عن هذا الزمن العربي الذي يتضمن خصوصية الثقافة العربية المعاصرة والمثقف العربي في الوقت نفسه، أي خصوصية الخطاب اليومي التي تتجاوز فيه أصداً دعاة الدولة الدينية ودعاة الدولة المدنية، أصداً الفكر الليبرالي القديم والجديد في مواجهة الماركسيات التقليدية والمحدثة وفي موازنة النزعات الأصولية وغير الأصولية للقوميين والبعثيين والناصريين والساداتيين، فضلاً عن الحداثيين وما بعد الحداثيين، ومن موقع المثقف العربي الذي يتحدد بين مطرقة السؤال عن المستقبل وسندان الزمن القادم الذي يريجه، والثقافة العربية وموقعها إلى العولمة والهوية الثقافية حيث تواجه هذه الثقافة العالم الذي لا يتوقف عن التقدم في تقنية اتصالاته التي أبحاث

\* ناقدة من مصر

بنوع معارض من القيم التي تنقد المركزية والتسلط بكل أشكالهما، وليس بمعزل عن ذلك عالمية الأدب والعلومة حيث ترتبط عالمية الأدب بنزعة المركزية الأوروبية - الأمريكية لذلك أخذت علاقة عالمية الأدب والعلومة تكتسب طابع التفاعل اللات في المجال الثقافي خصوصاً في دائرة التأثير والتأثر، وقد أفضت أيضاً أيديولوجية العولمة إلى نوع من لزوم حوار الحضارات عندما تدعو العالم إلى أن يصبح كوكبا مفتوحا تحكمه منظومة اقتصادية واحدة لا تعترف بالحدود السياسية وتضمضي هذه الأيديولوجية إلى صياغة قيم ثقافية.. اجتماعية.. اقتصادية وسياسية تؤكد حرية الحراك الاقتصادي الهدف من ذلك خلق عالم واحد لا يعرف الحدود ولا يبنيني على الاختلافات أو الانغلاق : بل الأنق المفترض الذي يذيب الخصوصيات الثقافية والهويات الحضارية المتغايرة في منظومة كوكبية واحدة، وموقفنا من حوار الحضارات المفروض علينا - بطبيعة السياق التاريخي - ينبغي أن نسلّم به بديلا عن الصراع كي يتم التفاعل بين الثقافات، ومن هنا يمكن الحوار الذي يسمح لكل طرف من أطراف الحوار مسلماً بأحقية غيره في الاختلاف من جانب ويأمنه لا يمتلك الحقيقة المطلقة من جانب آخر، ويعني ذلك التسليم بنوع من التكافؤ العقلي بين الأطراف المتحاورة وعدم تسلل نزعات عرقية أو تحيزات استثنائية إلى الحوار بين المركز والهامش في العالم: فالحوار يصل إلى طريقه المسدود عندما تختل العلاقة بين الأطراف.

وقد تتبع جابر عصفور في كتابه بواكير الترجمة العربية منذ أن تصاعد إيقاعها في عهد الخليفة المأمون ثم شرح كون الترجمة هي الأداة الفاعلة في تحقيق رغبة النهضة والمضي في طريقها الصاعد بواسطة إزابة الفوارق الفكرية بين الأنا والآخر واكتساب معارف وعلوم التقدم، وبذلك تندو الترجمة جسراً يعبر هوة الزمان والمكان ويفتح أفقا للغة مشتركة تجمع الأنا بالآخر، ولا تبتعد قضية الترجمة كثيرا عن موضوع حوار الحضارات، بل إن الترجمة في حد ذاتها تذيب الفوارق بين الحوار وتجعل كل طرف يقبل الآخر ويقنن بأفكاره.

تحدث جابر عصفور عن بلاغة المقموعين مما يثير الدهشة ويدعو إلى التساؤل، هل للمقموعين بلاغة؟ وكيف يمارسون البلاغة وهم في حالة القمع؟

ينبغي قبل مناقشة مفهوم عصفور لبلاغة المقموعين، أن نعرف البلاغة وأنواعها فالبلاغة مرتبطة بالإبلاغ ولا تعني الإتيان بما يحقق الإجماع أو بما لا يعرفه الناس، وتأثيرها لا ينصرف إلى المعاني، فالمعاني موجودة لمن يريد التققيب عنها يعرفها العربي والعجمي، إنما تكمن جماليات البلاغة في السبك والصياغة، أي في الكيفية التي تصاغ بها الفكرة، أو يقدم بها المعنى، إذن البلاغة هي الإبلاغ وتأثير الإبلاغ لا يرجع إلى مضمون المبلغ عنه، بل إلى كيفية الإبلاغ، وهنا ينبغي الإشارة إلى أبي الهلال العسكري الذي رأى أن البلاغة من قولهم «بلغت الغاية إذا انتهت إليها وبلغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتباه إلى غايته، فسُميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. ولذلك قيل إن البلاغة هي «التقريب من المعنى البعيد، وتقريب ما بعد من الحكمة بأيسر الخطاب وإمهاده المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، والوصول إلى الشيء والانتباه إليه، وقد سُمي للكلام بليغاً لأنه الوصول إلى المعاني البديعية بالألفاظ الحسنة (براجع كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري).

على حين يرى عصفور تجلي دلالة البلاغة في صفات الكلام لا المتكلم، فما دام أنهما يلتبس بمعنى الصياغة من حيث الإضافة، ومعنى التوصل من حيث التقريب، فلا يجوز أن تطلق على الكلام من حيث ما يضيفه على المعنى السابق عليها، فالمهم هي دلالة نفي البلاغة عن الفاعل لفعليها وهو المتكلم وصرف الدلالة من الفاعل إلى الفعل ذاته أو المفعول الذي يلازمه أو يتعدى به، وتلك دلالة ترتبط بالمقصود الذي وصل بين البلاغة والإقناع، وجعلها مرتبطة بالجدل السياسي.

أفرد جابر عصفور في كتاب «أوراق ثقافية» جانباً كبيراً للحديث عن ألف ليلة وليلة بطبعاتها المختلفة وحكاياتها المتباينة، وقد أطلق عصفور لرويته الفنية العنان في كتابة إبداع على إبداع اللبالي بما يؤكد سطوة لبالي ألف ليلة وليلة على القراءة في كل زمان ومكان، نظراً لوضعها في سياقها التراثي الخاص. وعلى الرغم من الطروحات الفكرية المهمة التي قدمها جابر عصفور في كتابه «أوراق ثقافية» والتي هي جزء من رؤيته التنبؤية العامة في السياسة والفكر، إلا أنني أتصور أن هناك مكسباً حقيقياً في هذا الكتاب يتجسد

التي تولد الدلالة السياسية اللازمة كالعادة في كتابات القعيد حيث يكشف الخناقض الذي يؤدي إلى الفشل الاجتماعي الواضح.

كذلك ظهرت رؤية جابر عصفور النقدية لرواية علاء الديب «قمر على مستنقع» التي وصفها عصفور بأنها عمل روائي قصير مكثف يقترب من الشعر في اكتنازه اللغوي وتجاوب رموزه الدالة والتوتر الدرامي للملولوج المسيطر في انطلاقه من «أنا» البطل المأزوم التي تخاطب نفسها ليحملنا مباشرة بلا مقدمات أو ثرثرة أو استطراد إلى رؤية متميزة لعالم منهار.

ولأن جابر عصفور من المهتمين بقضية المرأة في الكتابة، فقد قدم دراسة حول نص أهداف سوف القصصي «زينة الحياة» كاشفاً عن الحضور الأنثوي المهم في، وكذلك إقامتها لصوغ هويتها الخاصة الكاشفة عن الأنا المضمر في الكتابة الأنثوية.

افتقر هذا الكتاب المهم الفكري / التنويري / النقدي إلى خاتمة تجمع شتات موضوعاته وكان جابر عصفور يضع القارئ في قالب الموضوعات التي يكتب كل متلقٍ خاتمته، قدر استيعابه لموضوعات الكتاب.

أما كتاب جابر عصفور الثاني «واجهة الإرهاب / قراءات في الأدب المعاصر» فقد تناول فيه – بجرأة كبيرة – الوضع الثقافي العربي من المثقف التقليدي إلى المتطرف الديني، عبر قراءات لنصوص روائية عربية مهمة مثل «الزلازل» للكاتب الجزائري الطاهر وطار، وقصة «أقتلها» للمقاص الكبير يوسف ادريس، ومسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، ورواية «المهدي» لعب الحكيم قاسم، ورواية «الأفيال» للكاتب للروائي المصري فتحي غانم، ثم ذيل هذه الفصول برؤية نقدية لظاهرة التطرف التي تقع بين السينما والصرح والرواية.

رصد جابر عصفور صور إنجازات الرواية العربية منذ أن نشر الطاهر وطار روايته «الزلازل» في عام ١٩٧٤ عندما ظهرت صورة شخصية الشيخ المتعصب «أبو الأرواح» ووجد أن تصاعد العنف الفعلي لعمليات الإرهاب الناتجة عن التطرف والتعصب في حياتنا العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج، وما فعله الطاهر وطار يختلف عن ما فعله بعده يوسف ادريس في قصته القصيرة «أقتلها» التي حاولت

في كتابات جابر عصفور حول الرواية، ذلك أن عصفور مدان طوال الوقت من قبل الحياة الأدبية بعدم الكتابة النقدية حول ما يصدر من نصوص إبداعية. وقد فتحت رؤية عصفور النقدية باباً من التناؤل لكل أدبي يقدم إلى عصفور نصه منتظراً رأيته. كما أن وعد عصفور بإصدار كتابين عن الرواية العربية يوسع دائرة الأمل.

النصوص التي تناولها عصفور في الكتاب – بعد مقال عن فجر الرواية العربية – هي «لبن العصفور» للروائي يوسف القعيد الذي صاغه بالعامية، و«قمر على المستنقع» لعلاء الديب، و«زينة الحياة» لأهداف سوف.

رواية «لبن العصفور» للكاتب يوسف القعيد صنفها جابر عصفور ضمن مشروع القعيد الروائي الذي نهض منذ نشأته الأولى على الإيمان بحق الفقراء المهمشين في الحياة، بما في ذلك مأساة تشيخ الإنسان وتحوله – تحت وطأة الفقر والقر والقر – إلى سلعة تباع وتشترى وتحتمل المقايضة وهي مأساة تلح على الوعي الروائي ليوسف القعيد لأنها تؤدي إلى تدمير معنى وجود الإنسان والوطن والأرض والأسرة، وقد دلل جابر عصفور على هذه الفكرة الواضحة في أدب يوسف القعيد بنصوص أخرى للقعيد تؤكد عمق وكثرة قراءة عصفور لهذه النصوص من ناحية، ورسوخ مبادئ الكتابة والتأكيد عليها في إبداع القعيد من ناحية أخرى. فمسألة البيع والشراء والاستبدال البشري موجودة أيضاً في رواية «الحرب في بر مصر» ليوسف القعيد حيث الأب / الفلاح الأجير الذي يبيع ابنه، أو الأب / عمدة البلد الذي يستبدل ابنه بخير كي يساعده على الفرار من أداء الواجب العسكري للوطن، ثم ثلاثية «شكاوى المصري الفصيح» حيث الأب الذي يعاني الفقر المدقع مما يؤهل به إلى أن يعرض أولاده للبيع. كما أن القعيد من خلال روايته «لبن العصفور» المكتوبة بالعامية المصرية البصرية المجردة في الكتابة والتعبير، قد أراد أن يدلل على إيمانه بقوله تتكرر لديه وهي «أن هناك أفراداً يموتون من الجوع وآخرين يموتون من الشبع» فلبن العصفور تصور عالمين مختلفين من الحياة عالم الفقر الشديد في منطقة «منشية ناصر» بالقاهرة حيث الفقر الأشد والصعوص الأدنى، وعالم الثراء الفاحش بمنطقة «مدينة نصر» بالقاهرة أيضاً حيث الغنى اللافت والصعوص الأعلى، والعلاقة بين الأدنى والأعلى تقوم على المفارقة

استيطان مشاعر الإرهابي - لكن من الخارج - وفي الحيز المحدود للقصة القصيرة، ومعنى الإرهاب نفسه موجود في رواية «الأفيال» التي تمثل محاكمة إبداعية للأسباب التي أدت إلى ظاهرة الإرهاب، على الرغم من أن رواية فتحي غانم لم تجعل شاغلها الأساسي اكتشاف الوعي الذاتي للإرهابي والتركيز الكامل عليه، إنما نظرت إليه بوصفه نتيجة، ولذلك غلب الاهتمام بالكشف عن الأسباب التي أدت إلى تشكل الإرهابي على الاهتمام بكشف المكونات الداخلية للنموذج المقترن على هذه الأسباب. كما تظهر رواية «المهدي» القصيرة التي فرغ عبد الحكيم قاسم من كتابتها في الرابع والعشرين من شهر سبتمبر ١٩٧٧ وتحكي قصة قرية «محلة الجياد» غير العادية الشوارع فيها تحمل أسماء والدور أرقاماً، وتفرض وظيفة الأمثلة طبيعة بنيتها في رواية «المهدي» - من الزاوية التي تنبئ بها الرواية على تعارضات متوازنة هي بمثابة لحمه البناء السردى وسداه، وأبرز هذه التعارضات يتصل بطريقين متقابلين في فهم الدين وتأويله بما ينعكس على أفعال الممارسة الحياتية، ويرتبط ثانيهما بالعلاقة بين المجموعة الدينية الضاغطة اجتماعياً وسياسياً من ناحية وممثل الدولة أو السلطة السياسية الفاسدة من ناحية مقابلة، ويقترن ثالثهما بالتعارض بين المثقف المدني داعية تحديث المجتمع والدولة والمثقف الديني داعية الدولة الدينية القائمة على التعصب للمذهب أو التأويل المختار من مجموعة معينها.

الأمر نفسه ينطبق - بمعنى من المعاني - على مسرحية سعد الله ونوس «منمنمات تاريخية» التي تتخذ منظومات المنمنمات التاريخية فيها طابعاً بنائياً وتعليقياً يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية» حسب المصطلح البلاغي القديم، وتشير المسرحية إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فروج بن برقوق الأول اسم بلا صفة والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق وما

تزال أيامه تذكر بالفتن والغلاء والوباء وطرق بلاد الشام فيها تيمورلنك فخريها وحرقها وعمها بالقتل والنهب والأسر حتى تمزق أهلها في جميع البلاد، تلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التي تنم عن البناء المسرحي ما بين ثلاث رؤى للعالم الحديث المهزوم

تضع هذه النصوص جميعاً التعصب الديني سبباً من أسباب الهزيمة، لكن في علاقته بغيره من الأسباب، وذلك في شبكة العلاقات التي جعلت النصوص الإبداعية تهتم بشخصيات التطرف وتنتقها، كل هذه المحاولات تعود بنا إلى مفهوم الرواية العربية ومهم المسرح العربي - في الوقت نفسه - خصوصاً من المنظور المرتبط بحرص هذين المعنيين على متابعة سرعة تغيير عالمهما في تعدد جوانبه وتنوعه اللافت، ومن ثم تفرض السؤال عن عدم تركيز الرواية العربية أو المسرح العربي على حضور المثقف الإرهابي المنتسب إلى المجموعات المتطرفة المتمسكة في رهايات الدين وشعاراته والنفاذ إلى أعماقه والكشف عنها، وهو سؤال يفرضه تزايد حضور المثقف الإرهابي من ناحية وتصادع ممارسات العنف الكاشف التي سيمارسها في المجتمع من ناحية موازية، يضاف إلى ذلك الارتفاع الملحوظ لمعدلات ما ينتج من خطاب قمعي اتسعت دوائره يوماً بعد يوم إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من كوارث يعيشها العالم العربي نتاجها.

ولفت الانتباه أن الأدب العربي في كل عصوره كان - ولا يزال - يواجه أشكال القمع المقترنة بالإرهاب سواء في أفراد أسبابه أو جمعها ساعياً في ذلك إلى أن يستبدل بشروط الضرورة عوالم الحرية وبالظلم الاجتماعي العدل، وبالاستبداد السياسي الشورى أو الديمقراطية، ورغم القيود الكثيرة التي فرضت على الكتابة الأدبية واختلفت باختلاف العصور والعهود والأنظمة، فإن هذه الكتابة ظلت عبر عصورها المتعاقبة تواجه القمع المفروض عليها، وتستنبط من المقاومة بحيل المجاز والرموز والتضمينات ما أنطق بالمقموع في الخطاب الاجتماعي والسياسي والفكري والديني، وما نزع برائن القمع والإرهاب التي اقترنت بأشكال التعصب.

مثال ذلك عندما لم تبدأ رواية «أولاد حارتنا» لنجيب

محفوظ من العدم في مقاومتها الرمزية لظواهر القمع الفكري والاجتماعي والسياسي، وإنما بدأت من حيث انتهت تراثها السردى في تاريخنا العربي الإسلامي، وأضافت إلى الوعي بميراثها منجزات العالم الإبداعى المعاصر، ولم تتواصل فحسب مع تراثها البعيد الذي يشمل «كلمة ودمعة» و«حي بن يقظان» وغيرهما من رمزيات السرد، وإنما أضافت إلى ذلك تواصلها مع تراثها القريب في اللغة الجميلة نفسها، ومضت في الطريق الذي سبقها إليه رواية «غابة الحق» التي نشرت في حلب سنة ١٨٦٥، ورواية «الدين والعلم والمال» الوعظية التي أصدرها فرح أنطون في مدينة الإسكندرية سنة ١٩٠٣ مضيفة إلى تقاليد السرديات الرمزية في تعبيرها عن رؤية من ينتسب إلى عصر العلم والحقائق الذي يثير في حضوره الإبداعى الحراس الجامدين لمغولات التعصب الدينى ونواحيه.

كما أن العدم دفع بالرواية العربية إلى الاحتجاج عليه والكتابة ضده، وذلك على نحو غدت معه الكتابة الروائية عن القمع ملمحاً بارزاً من ملامح وجودها المعاصر ويذكر على سبيل المثال روايات «الكرك» لنجيب محفوظ، و«العسكري الأسود» ليوسف إدريس، و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«حكاية توه» لفنحي غانم، و«الزنى بركات» لجمال الغيطاني، وغيرها من النماذج التي تدل على استفحال وعي الأجيال الأحدث من كتاب الرواية بالكتابة المضادة لعنف الأجهزة القمعية للدولة، وذلك إدانة لهذه الأجهزة التي احتكرت مصادر القوة والسلطة في المجتمع لصالح الفخبة الحاكمة واخترقت المجتمع المدني فأحالت مؤسساته إلى امتداد لأجهزة الدولة، واعتمدت في شرعيتها على العنف والإرهاب بوساطة أجهزتها البوليسية.

وهذه الظواهر في الكتابة ليست جديدة بقدر ما هي راصدة لواقع النص الروائى العربى الرافض للإرهاب، وقد كان للويس عوض السبق في وصف أفعال العنف الكاشف لحركات الإرهاب وذلك في روايته «العنقاء» أو تاريخ حسن مفتاح» وهي رواية تظاهر فيها أفعال حركات الإرهاب التي انجراف إليها الشباب المصرى في الأربعينيات خصوصاً حين لم يد في الأفق السياسى المصرى - مع نهاية الحرب العالمية الثانية - ما يوحي بان تغيير أسلوب هذه السياسة يمكن ان يتم بغير إراقة الدماء، وذلك بسبب استحالة التفاهم

## بين المصريين والاستعمار الإنجليزي

وإذا كانت الرواية العربية قد أرادت التعبير عن ظواهر القمع العربى، فإن هناك واقعاً قامعاً بالفعل للأديب العربى، وكذلك لنصوبه، يذكر منها جابر عصفور اعتراض جامعة القاهرة على تدريس رواية الطيب صالح «موسم الهجرة للشمال»، وما أن سمح بها في جامعة القاهرة حتى منعها السلطات السودانية سنة ١٩٩٦، وحدث ذلك مع محمد شكري الذي منعت الجامعات المتمسكة في الإسلام تدريس روايته «الخبز الحافي» في الجامعة الأمريكية، وكانت مجموعات مماثلة قد منعها في المغرب من قبل بقرار شفاهي من البرلمان المغربى سنة ١٩٩٦، وقد انضم جبران خليل جبران إلى القائمة بروايته «النبى» التي كتبها بالإنجليزية، وليست بعيدة عن الأذهان الضجة التكفيرية التي أثارت حول رواية «الصقار» للكتاب المصرى سمير غريب، يضاف إلى ذلك اتهام مارسيل خليفة بالإساءة إلى الدين الإسلامى بعد أن غنى قصيدة محمود درويش التي ضمنها قصة يوسف سنة ١٩٩٩.

وربما أرجعت هذه الأمور إلى الذاكرة ما حدث في مصر في هيئة قصور الثقافة عندما أعادت نشر رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» سنة ٢٠٠٠ ثم ما لبث أن اعترض عليها أحد المتأسلمين وشارت ضجة كبرى حول النص والهيئة التي نشرته.

وقد أكدت النصوص الإبداعية المواجهة للإرهاب المخاطر التي لا تزال تترتب على الإرهاب الدينى، ولا تزال تتكرر بأشكال متعددة مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميري يفرض تزايد مقاومتها بالإبداع الذي تتحدى نصوبه ممارسات الإرهاب، مع ذلك ظلت الكتابة الأدبية عن الإرهاب الدينى أقل - كما وكيفا - من الكتابة التي واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسى او الفكرى، فضلاً عن أشكال القمع الاجتماعى، وقد ظهر ذلك جليا في النصوص الإبداعية المواجهة للإرهاب.

لقد شكل وعي جابر عصفور الدال على زمن الرواية نوعاً من إعادة التأمل في القمع في صوره الحديثة، خاصة من زاوية العلاقة بين الزمن النوعى المولد للرواية العربية وأشكال القمع التي كانت دافعا من دوافع انبثاقها واندفاعها في مسيرتها الصاعدة.

# رواية (البعيدون) لبهاء الدين الطود

علي القاسمي \*

لوفاة والدته ذلك الاسبوع. ومع ذلك فإن ادريس يقرر الذهاب الى دار الاوبرا، لسماع معزوفات من الموسيقى الكلاسيكية (ألا يذكرك هذا السلوك العيبي بسلوك بطل رواية «الفريب» لألبر كامبي؟).

ويلتقي الراوي مرة أخرى في المطعم الجامعي ادريس و يرفقته صديقته الاسبانية الحسناء بيلار. وتتوطد علاقات المودة والصداقة بينهما. ويصطحبه ادريس، ذات مرة، الى دار الاوبرا ليتذوق الموسيقى الكلاسيكية فيشغف بها بعد أن كان يميل الى الطرب الأندلسي في مغارات الغجر، وهو طرب ذو أصل عربي، وهكذا يصبح محبا للموسيقى الكلاسيكية والموسيقى العربية في آن واحد، (وهي إشارة الى الازدواجية الثقافية التي تمصل لكثير من الطلاب العرب في الغرب، بل لكثير من العرب في ديارهم بفعل العولمة. ونجد ان هذه الإشارة تتكرر في كثير من منعطفات الرواية وأحداثها).

ويمضي الاثنان أوقات فراغهما في مقاهي مدريد الجميلة ومغاراتها ومسارحها، فيلتقيان ذات مرة بفرنسيتين احدهما

تقدم رواية (البعيدون) تفسيراً ناضجاً لعلاقة الأنا بالذات، والأنا بالآخر، والأنا بالوجود. وهو تفسير يعكس فهم الكاتب العميق لطبيعة الأدب ورسالته، ويستند الى تجربته العميقة في الحياة وثقافته الواسعة، وفوق ذلك كله موهبته الغذة التي خلطت ذلك الفهم وتلك التجربة وهذه المعرفة في تعويذة روائية لها طعم السحر ومفعوله. وهذا ما جعل الكاتب محمد شكري يقول بعد أن قرأ رواية (البعيدون): «هناك من يأتي الى الكتابة عن طريق اجترار الكتابة، وهناك من يأتي اليها عن طريق الحس والتجربة وبينهما موهبة الكاتب» (١).

ورواية (البعيدون) تحتل عدة قراءات في آن واحد. فهي ترمز، في جانب منها، الى ضياع الأندلس وحنين العرب إليها، وفي الوقت نفسه ترمز الى ضياع الشباب وحنين المرء الى أيامه الحافلة بالنشاط والمغامرة والمرح. وفي جانب آخر من الرواية نجد أنها ترمز الى العلاقات السابقة والحالية بين أوروبا الاستعمارية والدول العربية، تلك العلاقات القائمة على استغلال القوي للضعيف وممارسة أوروبا التمييز العنصري على المهاجرين اليها من أجل العمل او الدراسة. وفي جانب ثالث منها تتناول حبائل الصهيونية وسيطرتها على وسائل النشر والإعلام لتحقيق أغراضها الدنيئة.

## مضمون الرواية

تبدأ الرواية في مدريد حين يلتقي الراوي (وهو طالب مغربي لا يذكر اسمه) بطالب مغربي آخر اسمه ادريس في مطعم تابع لجامعة مدريد. ويبدو ادريس شاحب الوجه شارذ الذهن، ويكتشف الراوي ان ادريس حزين

\* باحث من المغرب

يقول فيه ان ادريس حي يرزق ويعمل في لندن في مجلة شهرية انجليزية تعنى بالاستشراق وتدعى «فواصل» (لاحظ هنا تجلي دراسات الكاتب الصحفية في الرواية).

### ازدواجية المثقف العربي

ويشد الراوي الرحال الى لندن، ويستقبله ادريس في بيته وهو «شقة صغيرة، لكنها مثيرة. زربية مغربية شاحبة استراحت في عقر صالون انجليزي قديم، صورة متوسطة الحجم بالابيض والاسود داخل اطار خشبي جميل، وضعت فوق دولا، تجمع ادريس مع أعضاء ثلاثة من فرقة البيتلز الغنائية...» (٣) وفي مكتب ادريس في تلك الشقة ملصقات لمعارض فنية لرسامين منهم: جياكوموتي، سلفادور دالي، خوان مورو، منير الاسلام، كريشنا ريدي، رودولفو بولاراش، شوطاكاهاشي، وهناك لوحات في غرفة نومه لروجير بيسير، الذي تشبه اعماله لوحات الشرقاوي.

(هكذا يؤدي الاقتراب من البعيدين الى تلاقي الأفكار وتمازج الثقافات، بل والى ازدواجية في الذوق والسلوك. إنها الازدواجية التي يعانيها المثقف العربي: جذور لصيقة بالتربة العربية كالتصاق الزربية المغربية بأرض الشقة، وآراء معلقة مرتفعة في فضاء الغرب ارتفاع صورة فرقة البيتلز الغنائية على الدولا).

لم يحدث ادريس عن الأسباب التي أدت الى اختفائه من اسبانيا وانتقاله الى بريطانيا، وإنما أعطاه مذكراته على شرط أن لا يقرأها قبل أن يعود الى المغرب.

وفي المغرب يبدأ الراوي بقراءة مذكرات ادريس (أو بالأحرى سردها) فالحقائري يشعر ان الراوي بدل الحصان في منتصف الطريق ولكنه احتفظ بالعربة نفسها وواصل السير في الطريق ذاته. فالسرد في المذكرات يتم بضمير المتكلم كذلك ولكنه بقلم ادريس. ويخالج للقارئ إحساساً بأن الراوي هو ادريس نفسه أو ان ادريس هو الراوي ذاته، أو كما قال النقاد الدكتور صبري حافظ: «الراوي الذي يبدأ به السرد الروائي يستخدم ضمير المتكلم هو جزء من ذات

صحفية متخصصة في الفن التشكيلي، فيومهما ادريس بأن جدته كانت على علاقة غرامية بالرسام الفرنسي «ماتيس» أثناء اقامته في العشرينيات من القرن العشرين في مدينة طنجة. وفي مناسبة أخرى يلتقيان بصبية اسبانية اسمها لوليتا مولعة بالغناء وكانت تشبه الفجريات، سمراء ذات عينين واسعتين كحبلتين، تترك شعرها الأسود المطواع ذيل فرس مرسل خلف ظهرها، أو تجعل منه ضفيريّتين تتدليان على نهديهما فتنظف بنفس الفتنة. حينما تحضر تحضر الدهشة، وعندما تنخرط في المواويل الشعبية الاندلسية تتحول بحتها الى سر جمال صوته، وربما بسبب تلك البحة رسخ في ذهني أن الصوت الصقيل الرتيب قد يطرب، لكنه لا ينفذ الى الأعماق نفاذ الصوت المتفرد» (٢).

وذاث لولمة، كانوا في بيت صديق اسباني، فيقترح ادريس على لوليتا ان تسمعهم من قديم فلنسيا، فأخذت تغني ولكنها توقفت فجأة وصارت تبكي قبل ان تعترف بأنها ابنة غير شرعية لرجل مغربي مسلم كان جنديا مغربيا في جيش الجنرال فرانكو، مغرما بوالدتها وأراد ان يتزوجها، غير انه رفض اعتناق المسيحية كشرط للزواج بها، فعاد الى بلده كسير القلب (ألا يذكر هذا برواية «آخر مغامرات أبي سراج» للأديب الفرنسي شاتوبريان؟).

وفي غمرة انشغال الراوي بالدراسة والحياة الجديدة يتغيب ادريس، فيظن الراوي بأنه سيعود بعد أيام، ولكن الأسابيع والشهور تنفلت دون أن يسمع أحد شيئا عن ادريس

ويعود الراوي الى بلاده بعد انتهاء دراسته. وبعد ثلاثين عاما، وبينما هو في مكتبته، يعثر على رزمة من الرسائل تعود الى ذلك الزمن المديدي، فيقرأ بعض أوراقها، ويتصفح بعض صورها، وفجأة يتقد الحنين في قلبه الى تلك الايام (وهو حنين العربي الى الأندلس المفقود وحنين الراوي الى أيام الشباب الضائع)، ويستحوذ عليه هاجس معرفة مصير ادريس، فيبدأ البحث، ويكتب الى اصدقائه اللقادمي، ويصله خطاب من خوصي، صديق ادريس الحميم،



البطل (ادريس) المنقسمة على ذاتها، وهو الشاهد على انقسام هذه الذات وجبرتها في وقت واحد». (٤)

### رحلة الذات نحو الآخر

يمثل سفر ادريس الى انجلترا بقصد العمل والدراسة رحلة الذات نحو الآخر وتفاعلها معه وما يتمخض عن هذا التفاعل من نتائج سارة حيناً وأليمة أحياناً أخرى. فمذكرات ادريس تدلنا على انه عانى صنوف الاستغلال والإذلال والجوع والمرض والتشرد والتمييز العنصري. فعندما ذهب ادريس مع صديقه الأسباني خوسي الى انجلترا، كان يأمل ان يعمل في إحدى المزارع لجني التفاح وإدخار جزء من الأجر ليمتكن من دراسة اللغة الانجليزية وأدائها. ولكنه يكتشف ان تلك المزرعة لا تعدو أن تكون معتقلاً للعمل الشاق الذي لا يوفر له حتى لقمة العيش الكريمة، فيقرر وهديقه خوسي الهرب من المزرعة ويتوجهها الى لندن. وهناك يقعان فريسة للتشرد وتمضية الليل في الحدائق العامة وأنفاق محطات المترو. ويتعرضان ذات أسية للاعتداء بالضرب من قبل مجموعة من الشبان العنصريين لأنهم شاهدوها يراقصان بعض الفتيات الانجليزيات في أحد المراقص. وأخيراً يستقر بإدريس الحال محرراً في مجلة «فواصل» التي تعنى بالاستشراق. غير أنه يكتشف ان صاحبها جاكوب كورت يهودي صهيوني، وإنه استخدمه لجعل منه بوقاً عربياً تنفذ منه سموم أفكاره الصهيونية. ويلتقي إدريس بابنة أخت جاكوب الحسنة ايستر. فيظن انها «غنيمة ثمينة» غير انه ينتهي به الأمر الى الزواج منها.

### النهاية المأساوية للرواية

تنتهي الرواية بعد سنوات، في ليلة عاصفة مطيرة، في أحد مقاهي مدينة القصر الكبير، حيث كان يجلس الراوي فيدخل ادريس مريضاً يائساً بانساً مشوهاً، ويطلب منه ان يساعده في استرداد جواز سفره للعودة الى انجلترا لرؤية ابنته التي أخذوها منه. فيعده الراوي بأنه سيفعل ذلك ويرجوه أن يجلس معه في المقهى، ولكن ادريس ينطلق خارجاً في قلب العاصفة

لينتهي به الأمر جثة هامدة تجرفها مياه الوادي الكبير في تلك المدينة التي شهدت مولده. وهي نهاية فاجعة لإدريس الذي ذهب بعيداً في علاقته مع الآخر واقترب منه اقتراباً خطيراً، فعصف بحياته الصراع النفسي العنيف بين مشاعره العربية الوطنية المتأصلة وبين اشتغاله في مجلة تخدم الأغراض الصهيونية. ما أسابه بالاغبيات والانطفاء، وكأن نهاية الرواية تنبيه الى الأخطار التي تنتج من العلاقات المشبوهة مع الصهيونية.

### الزمن والمكان والشخصيات في الرواية

«الفن ولبد عصره»، كما يقولون. رواية (البعيدون) شاهدة على عصرها بأمانة من حيث الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، فأحداثها تبدأ في منتصف الستينيات في مدريد، وتصور بواقعية وصدق فني مشاعر البطل المغربي، ادريس، القادم من بيئة عربية تقليدية محافظة لا ترى في المرأة الا انثى، ولا وظيفة لها الا تسلية الرجل والترجيع عنه. وهكذا فعندما وجد نفسه في بيئة أوروبية متحررة تمارس فيها المرأة حريتها كما الرجل، فإنه طفق بتصيد الفتيات متنقلاً مثل فراشة من زهرة الى أخرى. ولكن شخصية البطل في هذا الرواية ليست شخصية مسطحة جامدة وإنما شخصية مدورة تتأثر شيئاً فشيئاً بالبيئة الجديدة وبالثقافة الأوروبية التي تنظر الى المرأة بوصفها انساناً له وظيفته الاجتماعية. تماماً كالرجل. وهكذا نجد ان ادريس، في لندن، لم يعد يتصيد الفتيات كما كان في بداية قدومه الى أوروبا، وإنما استقر مع امرأة واحدة هي ايستر التي تزوجها وأنجب منها ابنته. (٥) وعندما تقرأ رواية (البعيدون) تطالعك ثقافة الكاتب الشاسعة من بين السطور فهو يلم بجغرافية مدريد ولندن وامستردام بإمكانه من التحدث عن أحيائها وساحاتها وكلياتها ومكتباتها ومتاحفها وحدائقها ومراقصها بنفس الدقة التي يتحدث بها عن أخلاق وأمالها وتاريخهم وفنونهم وطريقة تفكيرهم. ويقدم لك الكاتب شخصيات متنوعة تمثل نماذج حقيقة من المجتمعات التي جرت فيها أحداث الرواية. ففي انجلترا نتعرف الى السير كوريس، المستشرق الأستاذ الجامعي

## مشاركة القارئ في عملية الإبداع

يسير كثير من القراء - خاصة الشباب منهم - بوصف الفتيات الجميلات وحكاياتهن الغرامية في هذه الرواية، ولكنهم سرعان ما سيكتشفون أن الكاتب استخدم أولئك الفتيات، واللقات معهن في المراقص والحانات، والرسائل الغرامية منهن وإليه، والتغزل المثير بهن في زوايا الحقائق الخفية، استخدم كل ذلك وسائل وطرائق لطرح قضايا فكرية رصينة. فعندما يستقبل إدريس - مثلاً - صديقته الهولندية كريستيان، المتخصصة في الأدب الإنجليزي، في محطة فكتوريا في لندن، يعانقها مراراً، ويقول في نفسه: هذا المساء لن أقرأ ولن أكتب ولن أنام. ويصطحبها تلك الليلة إلى حانات حي همستيد الذي تشغله كريستيان لمجرد كون الروائي البريطاني تشارلس ديكنز والشاعر الرومانسي تشيلي عاشا فيه.

قال لها بعد أن مل الحديث عن الثقافة الانجليزية: إن دراستها للأدب الانجليزية جعلت منها إنسانة مستلبة». لكن كريستيان ضحكت وقالت:

- إنها أشياء طبيعية، فثقافتني هي امتداد للثقافة الأوروبية القائمة على التنوع لا التناظر، فهي جزء من الكل، وبذلك فإنني لا أحس بأي استلاب. ثم أضافت:

- إذا كنت في اعتقادك مستلبة فإن الراحل السير كوربيس المعجب بثقافتك ولغتك هو أيضاً مستلب. ضحكت وطلبت المزيد من الشراب:

- لا أشاطرك مفهومك للاستلاب، فالسير كوربيس فعلاً كان معجباً بثقافتني، لكنه اخذها موضوعاً للبحث والدراسة من غير أن يذوب فيها إلى درجة الاستلاب، كما هو حالك مع الثقافة الانجليزية.

- توقعت أن تتفق مع تحليلي الصائب، لكنها نظرت إلي وكأنها تطل من سماء عالية وبفئة مشوبة برنة استهزاء قالت.

- أعتقد أن الشراب قد شوش على مخيلتك فصرت «تلغ» في أمور فكرية متجاوزة....»

وهكذا يجد القارئ الشاب نفسه يتساءل عن مدى استلابه هو عندما يدرس لغة أجنبية وأدبها وثقافتها، ويفتش عن الجواب في نفسه وفي النص ذاته.

ذو الإدراك العميق لتاريخ الفكر العربي وخفائيه، وإلى المستر جاكوب كورت صاحب مجلة فواصل بكل ما تخفيه ابتسامته من خبث ودهاء، وإلى خادمه كانتم أسرار الصامت دوماً ذي الوجه الجامد والذء المتأكل من الخلف الذي يذكر بعض شخصيات أكانا كريستي، وإلى ابنة اخته، إيستر، الشابة الحسنة الطالبة في مدرسة الفنون المعاصرة المشوبة العاطفة التي توقع إدريس في غرامها.

وقد أتقن الكاتب بناء الفضاء السرد في روايته بحيث أبدع في تشييد صرح رائع تتمثل فيه أرقى المعالم المعمارية المناسبة لمكان الرواية الملائمة لزمانها. واستطاع أن يجمع في فضاء روايته الواقع والخيال، ويزاوج بين الحقيقة والحلم، ويخلط الممكن بالمستحيل. ومع ذلك كله، فهناك ارتباط عضوي بين النص وفضائه المكاني والزمني والثقافي والنفسي. فالحوار المتقن بين الشخصيات يعكس بمهارة فائقة مستواها الفكري وتكوينها النفسي وانتماؤها القومي في بناء متناسق الشكل متناغم المرافق.

وعلى الرغم من أن الكاتب الطود استخدم مواد البناء التي يستخدمها غيره من الروائيين، فإنه وظفها بطريقة مختلفة ليصل إلى أشكال سردية فذة أصيلة. فإذا كان المكان - مثلاً - يستخدم في بعض الروايات ليشكل الفضاء الذي تجري فيه أحداث الرواية، أو الذي تتحرك فيه شخصياتها، أو ليكون العمود الفقري الذي ترتبط به جميع أجزائها، فإن بهاء الدين الطود وظف المكان ليكون إطاراً جذاباً زاهي الألوان لقضايا فكرية جادة. فهو يدعوكم مثلاً دعوة بريئة لمرافقته مع صديقته الفاتنة إلى مرقص من مرقص مدريد أو لندن أو أمستردام. وهناك وأنت تتناول كؤوس الشمبانيا ولذيذ الطعام وبين ضحكات رفيقتك الجميلة وحركاتها المثيرة، يستدرجك الكاتب - من دون أن تشعر - إلى الانخراط في محادثة تظنها بريئة بسيطة مسلية، ولكن ما أن تشرع حتى تدرك أن الكاتب أحكمك في مناقشة قضايا فكرية جادة تتطلب منك أن تكون متيقظاً وأن تفكر جيداً قبل أن تدلي بجواب.

حتى الرسائل الغرامية التي ترد في الرواية لا تخلو من درس لساني أو فني أو فلسفي. ففي رسالة وردت الى ادريس وهو في لندن من صديقتها الاسبانية الحسنة بيلار جاء ما يلي.

«عزيزي ادريس،

... لعلك تذكر حديثا راج بيننا ذات مرة وكنا قد غادرنا الكلية مساء...

في ذلك المساء قلت لي ان التعبير بالكتابة أيسر وأمتع من التعبير الشفهي.

والآن، وبعد عام كامل، أقول لك انك كنت مخطئا، أقولها عن تجربة قاسية أمر بها هذه اللحظة، ذلك أن الكتابة صنعة محرفة للحديث الشفهي، تسلبه دفة الولادة الطبيعية، تصيغه بمساحيق تشوه تلقائياته ولونه وشكله، ومهما ارتقت صياغته الكتابية فإنه يظل تزويراً للحقيقة...».

فالكاتب هنا يجرى الى مواقف تظنها في بداية الأمر ممتعة مسلية ويضع أمامك بعض القضايا يقربها أو يقربك منها ببساطة ولطف حتى تخال أنها ميسورة سهلة، وما أن تلقي نظرة فاحصة على الموقف حتى تجد أن الكاتب أقحمك في قضايا فكرية شائكة وجعلك طرفا في مشكلات عويصة، وتلقي نفسك حكما، عليك أن تتخذ قراراً لأن الكاتب طرح أسئلة ملحة ولم يجب عليها بوضوح، وتميل نفسك أنت على ملء الفراغ الذي تركه الكاتب في النص طبقا لنظرية الجشطات في علم النفس التي تقول ان العين الباصرة تميل الى استكمال الأشكال الناقصة. أو كما قال ادريس في معرض حديثه مع صديقتها الحسنة الهولندية، كريستيان، وهي تحسني نبذها المفضل في حانة من حانات حي هاستيد اللندني:

«الأعمال الجادة اليوم، سواء في الأدب أو الموسيقى أو الرسم وحتى في السينما، هي التي تطرح إشكاليات، تجعل المتلقي في حالة تيقظ، لأن أشياء كثيرة تظل مخفية بدخل النص، وعلى المتلقي ان يكتشفها بنفسه، أن يدخل في عملية الإبداع، من ثمة فإن الالتزام لا محل له في العمل الإبداعي الحديث، إلا إذا كانت الغاية منه هي الفن».

ولهذا فإن هذه الرواية لا تمنح القارئ جميع الأجابات، وإنما تتطلب منه الأجابة على عدد من الأسئلة التي تظل معقدة وعالقة في ذهنه، بل تتطلب مشاركته في الإبداع. وهذا ما جعل ناشر روايات الهلال التي نشرت الطبعة الأولى من (البعيدون) عام ٢٠٠٩ يصفها بأنها «رواية تخفي تحت مظهرها البسيط قضايا عميقة وشائكة، وتطرح من التساؤلات أضعاف ما تمنح من الأجابات».(٦)

هذه البساطة وهذا العمق اللذان تنسم بهما رواية (البعيدون) في آن واحد، يبهران القراء حتى المتمرسين والنقاد منهم، فالناقد الكبير الدكتور صبري حافظ يقول عن هذه الخاصية: «فاجأتني رواية الكاتب المغربي الموهوب بهاء الدين الطود (البعيدون) بسلاستها وعمقها معا».(٧)

## رواية مغربية خالصة

ان رواية (البعيدون) تشمل نموذجاً حياً للرواية المغربية الجديدة ذات الصبغة المعرفية الطاغية والتقنية السردية العالية. كما تمثل الشخصية المغربية من حيث قيمها ومثلها ووطنيتها ووسطيتها، وانفتاحها على الثقافات بفضل موقع المغرب الاستراتيجي، وشغفها بالمعرفة، وسعيها الى تحسينها، وطموحها الى ترقية الحياة، وتشبثها بالأطفال ورعايتهم، وكذلك من حيث الوعي الفردي والجماعي بعلاقة المغرب التاريخية بالأندلس. ولهذا كله فإن وزارة التربية والتعليم المصرية كانت صائبة في اختيار هذه الرواية وتوزيعها على المدارس المصرية لتكون نموذجا للرواية المغربية.

## الهوامش

- ١ - أحمد السطاني، «البعيدون» في جريدة (الاتحاد الاشتراكي) المغربية، العدد ٦٧٣٤ بتاريخ ١٧/١٠/٢٠٠٢.
- ٢ - رواية البعيدون، ص ١١.
- ٣ - رواية البعيدون، ص ٢٠.
- ٤ - د. صبري حافظ، «البعيدون، رواية مساهمة الدات والإرت الاندلسي والعلاقة بالآخر» في جريدة (العرب) اللندنية، العدد ٦٢٧٥، بتاريخ ٢٠٠٩/١١/٢٠.
- ٥ - د. صبري حافظ، المرجع السابق.
- ٦ - بهاء الدين الطود، «البعيدون (الفاهرة دار الهلال، ٢٠٠٩) تقديم الناشر
- ٧ - مقابلة مع بهاء الدين الطود بعنوان «الأندلس مقبلة في تموصي» أجراها حسن البيلالي وعبدالإله المومسي، في جريدة (الزمان) اللندنية

# استراتيجية السيرة النصية في روايات مؤنس الرزاز

## نبيل سليمان\*

أيضا إن رواية صديقه تصوير لحركة الحياة، لا الحياة نفسها، وإنما هجرة أفقية وهجرة عمودية، وهو ما يسميه عناد نفسه فيما بعد بالرحيل الداخلي الجواني (العمودي)، والرحيل الخارجي (الأفقي).

إنها رواية مفتوحة، أو ضد- رواية، أو هوسوسة وتجديد، أو مجرد أوراق للسر حاض، وقد لا يكون ترتيب الصفحات منطقيا، كما يرى مقال الذي سيختم الرواية بملاحظة تذكر بأن المشاهد قد كتبت أوراقي- روايته في عواصم مختلفة، كان يعتبر أنها تحدد شعوره بالزمان وتصوغ شكله، وهذا ما جعل مقال الذي كان سيختزل كثيرا لو أنه من كتب، لا يحذف مشهدا مكررا مثلا، حين يقع في مدينة أخرى، لأن معنى آخر قد يكون للمشهد في ذلك.

وإذا كان مقال يستيقظ الكاتب، أو إذا كان الكاتب يلطو خلف ما يرسل مقال من قول في رواية عناد، فعناد يعطي الكاتب في كلمة الغلاف التي كتبها للرواية، حيث اعترض جهازا على مؤنس الرزاز- أليس هذا أيضا خروجا للكاتب من ممكنة؟- مفضلا لو صورته شخصا سويًا أليفاً، ومحدرا من أن روايته ليست قرص فالسيوم يهدى، بل قرصا منخبها، بل هي الأرق الصعب عينه. ويكتب عناد أيضا: «وقائع هذه السيرة النصية المفتوحة تجري في عوالم متباينة متداخلة: عالم الوهم وعالم الواقع وعالم العلم، ونحن- أي أبطال

أفنى اللب والتجريب بالرواية الانطوائيا أمريكية إلى ظهور تيار ما بعد الحداثة. ومن سماته- كما تحدد باتريسيا وو- أن الكاتب يقدم إفاداته حول إبداع عالمة المتخيل، فيما هو يدع هذا العالم. وبما يستطيع ويعلن ذلك من النقد، يكسر الكاتب ما يفصل بين الإبداع والنقد. وقد سميت باتريسيا وو الرواية التي تنحو هذا المنحى بالميتا رواية، حيث يبدو أن الرواية تنكتب على المكشوف، أو في العراء، أمام القارئ، وحيث يقوم وعي الرواية لذاتها في نمذجتها، وتفكر الرواية في نفسها و/ أو في الرواية بعامة و/ أو في النقد، وهي تنهض. وهذا ما اعنيه باستراتيجية السيرة النصية التي توارثت في الرواية العربية خلال العديدين الماضيين وقد كان مؤنس الرزاز في طليعة من غامر في هذا السبيل، كما كان من أكثر الروائيين إخلاصا واستثمارا له، وتفتيقا فيه، ومراعاة عليه، فكيف تحقق ذلك في رواياته؟ وإلام أفنى؟

## أحياء في البحر الميت:

تبدأ هذه الرواية الصادرة عام ١٩٨٢ (١) بالمقدمة التي كتبها مقال طحيمر المزعل لأوراق صديقه عناد الشاهد. وهذه الأوراق التي نشرها مقال هي برأيه «تشكل رواية ولا تشكل، تتقمص سيرة ذاتية ضد السيرة الذاتية، فاللغة فيها تتضارب، وإيقاع نبضها يتناظر، والوجوه تتحد للفصل، وتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى»

هكذا تبدأ الشخصية الروائية (مقال) نقد رواية الشخصية الروائية (عناد)، أي، وبفجاجة مني- هكذا يبدأ مؤنس الرزاز نقد روايته (أحياء في البحر الميت)، مما قد يرى فيه مصادرة أو توجيها للقرارة النقدية وغير النقدية. وريثما تجلو الرواية هذه الشبهة أو تؤكد، نتابع مع مقال في مقدمته لعبة كتابة عناد (بالعرض) على ثلاث أوراق دفعة واحدة: الورقة الأولى مشروع رواية بعنوان (عرب) أو (عرب) تيمنا برائحة جيمس جويس (أهالي دبلن)، والورقة الثانية ضرب من السيرة الذاتية، أما الورقة الثالثة فهي من قبيل المفكرة التي يسجل فيها عناد الشاهد كلمات الآخرين، وسرى - إضافة إلى ذلك- أن عناد يدير آلة التسجيل لتسجل هذيانه في نومه، مما سيكون له موقع ما في الرواية. ويرى مقال

\* ناقد وروائي من سوريا

عَمَّانَ، حيث يفرق في عالم المخدرات والكتابة، فيعلاً نفحات  
ذاكرته (باسمته المخيلة) وتشترك السيرة النصية بما هو معلوم  
من السيرة الذاتية لمؤنس الرزاز، لتكون سيرته الروائية، أو سيرة  
عناد الشاهد الروائية.

ليس الرزان – بحسب عناد الشاهد– ملك الشخصيات الروائية،  
بل ملك الرواية، ولذلك يندغم زمن المد والصمود في بهرت  
بالزمن الفلسطيني فيها، بزمن التصدي في عَمَّانَ، كما تندغم  
هذه الأزمنة بسابقها: زمن الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨-  
١٩٦١، حيث جهرت شخصيتي عبدالحميد (أي عبدالحميد  
السراج) والمشير (أي المشير عبدالحميد عامر). وفي هذا التخييل  
المحموم يصير تيسير سبيل شخصية روائية، مثله مثل الرائد  
الذي يطرح عناد، ومثل زوجته سوزي، ومثل مريم المشبوبة  
بين سجن عسقلان وبين سجن الرائد، ومثل الغدائي الغزوي  
وفرج الله اللحو. وستأتي استراتيجية السيرة النصية  
بالشخصيات الروائية لتعترض على ما كتبه منها عناد  
الشاهد، كما اعترض هو على ما كتبه منه مؤنس الرزاز. ففي  
الطائرة يصادف عناد سوزي مضيفة ترميه بتهمة تزوير  
الأمكنة والأزمنة والأسماء: «لماذا غيبت اسمي في روايتك؟  
أفضل اسم لاول ولماذا زيفت الزمان والمكان؟». وعبدالحميد  
(السراج) يعاطب شاهد وقد قرأ ما كتبه: «لماذا تزور ملاحي  
وتزيف الأغلفة وتلاعب بالأمكنة وتدفعني كبش فداء؟». أما  
المشير المقول (عبدالحميد عامر) فيضع الحروف على النقاط  
في استراتيجية السيرة النصية، إذ يقول لشاهد: «قرأت ما شاهد  
أحياه في البحر الميت». لماذا أنطقني بما لم أقول، وحملتني ما  
لم أفعل.. وأنا الميت الذي ما كان خليقاً إلا بالرحمة». وعناد  
الشاهد هو أن مؤنس الرزاز، ما دامت (أعراب) هي (أحياه) في  
البحر الميت) والكتاب شاهد، إلا أن يكون لسان الشخصية  
الروائية- المشير قد زل.

بهذا تكون رواية (أحياه في البحر الميت) قد جلت شبهة مصداقة  
القراءة أو توجيهها، فبدينتها، بدعوة القراءة الى اللب معها، كما  
كان عناد الشاهد يلعب قراءة وكتابة، وهو القائل: «واقرأ حين  
أكتب بالعرض حتى لا أتأثر. وكنت أكتب فصلاً من روايتي، أعراب،  
وأقرأ الأبواب التي تحكي عن رجل غريب يعيش ويعيش ولا يعش، ثم انقلب  
على المجموعات الشعرية الخمس، وسرعان ما أنقل دحوه حسين  
(..). أفضل ذلك حتى لا يريكني أسلوب معين ويفرض نفسه علي،  
لكني أحياكي أحياناً، فاللاشعور مخادع خبيث كالرائد».

#### متاهة الأعراب في ضاطحات السراب: (٢)

يلوح عنوان هذه الرواية لرواية (عرب) أو (أعراب) التي يكتبها شاهد،  
كما نقرأ في رواية مؤنس الرزاز (أحياه في البحر الميت). ومهما يكن  
من التلوحة، ها هو مؤنس الرزاز يعضي في رواية (متاهة الأعراب

الرواية- المضطرب في مدن مختلفة ذات أزمنة ذاتية. فمؤلف  
«أحياه في البحر الميت» يفسر قول المتصوف «الماء من لون  
الاناء» على أن الماء زمان والاناء مكان. وهكذا تنتج كل مدينة  
زمانها الخاص المقيم، بل المناقض لإيقاع زمان مدينة أخرى  
من حيث أن الزمان إيقاع ذاتي ينبض في أعماق الذات. وبالتالي  
إن لقل الشخص ذاته يختلف من مكان إلى آخر.  
بين مقدمة الرواية وكلمة غلافها، يلعب عناد وحده لعبة السيرة  
النصية فألى تلوحة مثقال (أعالي دبلن)، يلوح عناد لرواية وإلم  
فوكنر (الصخب والعنف)، كما يلوح لمرسيل بروت في بحثه عن  
الزمن الضائع، حين يتساءل عن حضور التأمل أن غاب الفعل في  
الرواية، وينفي أن يكون هذا ما يفعله بروت. وحين ينتقد مثقال  
ما في رواية (أعراب) من تجزئة، يقول عناد غاضباً: «تقول مجزأة؟  
طبعا مجزأة. ليس الوطن.. ليس الإنسان.. ألسنت أنا.. ألسنت أنت  
مجزأين؟ ثم يندثر ببروست: «نحن نشغل في الزمن حيزاً مهماً بكثير  
من الفضة الضيقة التي تحتلها في المكان هكذا نكلم بروت».  
أما رواية فوكنر فتحضر فيما نقرأ من (أحياه في البحر الميت) تحت  
عنوان (مقدمة- مؤخرة)، حيث يرى عناد- وهو كأنما يناجز  
مثقال في مقدمته للرواية وفي خاتمة- أن الوعي ليس شرطاً  
للاحساس بالوقت، فلا الشعر، وقته أيضاً، وزمن اللاشعور خاص  
ومقيم، ومنطقه عجيب وعصي

إنه مفهوم عناد الشاهد- أين هو مؤنس الرزاز أن؟- للرواية  
«كوكثيل أزمنة وأمكنة، أي اختلاط أزمنة النوم واللاشعور، وعناق  
أشلاء اللحظات والدهور، وسرب من الأماكن يدخل مدارات أزمنة  
خرافية». لكن هذا المفهوم للرواية يتعدى في مواطن عديدة بجهارة  
أكبر أو بمواربة أكبر. فعناد الشاهد يلج على استقاء الشكل الروائي  
من الواقع، ولذلك- وإضافة إلى ما سبق من تجزئة الرواية وتجزئة  
الوطن والذات- يعزم على ألا يذهب في روايته بعيداً في التجريد،  
وعلى أن يكتب أوقافاً- رواية واقعية. ولكن «أي واقعية تصف  
واقعا مكموا بقوانين الهلوسة وقواعد الكوابيس؟».

لقد جاءت رواية (أحياه في البحر الميت) بعد مقدمة مثقال، على  
هيئة فصول، يتطلع واحدا إلى فقرات معنونة أو غير معنونة،  
لتبدو شظايا. وهذا البناء الروائي أثير لمؤنس الرزاز في سائر ما  
كتب، من التقديم (مقدمة- عتبة) إلى التشظية، وحيث تعين على  
القراءة أن تنسج وحدتها للنص. وإذا كان كل ذلك سترتيز في  
عنوان رواية الرزاز (الشظايا والفسيفساء) (٢) ووه ستقوم، فهو في  
(أحياه في البحر الميت) سيسري في لعبة الزمان، وفي لعبة  
التصوف، وفي لعبة للتقصص، وفي أن الرواية حياة، أو في أنها هي  
الحياة، فعناد الشاهد يخشى أن تعطب بمناء ويتوقف عن الكتابة  
أي يموت، لأن ذلك يعني ألا ينجز روايته (أعراب).

من زمن بهرت الحرب الاهلية، يمضي عناد الشاهد الى زمن

والقري والقبايل، ويبرز بينهم، حتى يسودهم بعد مصرع عروة. في فصل ثال، وبعدما يك ساعى البريد المؤلف من العبل، بعضي المنتصر- مهتا أو حيا لا فرق في هذه الرواية- إلى المؤسسة العربية الواحدة لمكافحة الأوبئة، والتي تحتل الطوابق العليا من الفندق الأمريكي، في منطقة محاذية (٩)، حيث يدرس حالة حسين وأدم وصحرار السراب والمؤلف وتعود أبسطاله عليه، ثلثة من الحكيم ومساعدته الدكتور في الأنثروبولوجيا وخبير الظواهر الخارقة وعالم الأنار وعالم النفس وعالم الجيولوجيا. ويحار المؤلف في هذا الاهتمام بعمل (رواية) أشبه بمسودة، لم يضع ولم يتخذ له شكلا «عمل لم يكتمل لأن أبطاله فروا بمصائرهم من أصابعي. ثم ما علاقة عالم الأنثروبولوجي بعمل مكتوب من المسجلة؟ ثم... أين نحن؟ ما هذا الاختلاط في الأسماء والأدوار؟» وفي رده على أسئلة العلماء يقول «كل ما فعلته هو انني حاولت أن اعد مسرحا. كان ينبغي أن اقص حكاية كي لا انتحر أن اخترع بطلا. اخترعت بطلا. وحسبت انني هياته للقيام بدور بطولي مفيج فوافق».

لكن البطل عجز عن مواصلة الدور، فقدره، كما يتوج المؤلف رده، وهو بفكر في الانتحار- ألم ينتحرا- والعلماء يعدونه شخصا خطيرا يحمل وراء معيها من الإقلاق والإثارة، كما سينجلي، وشهرزاد- حفيدته حسين ذياب الأدم، أي رواية الف ليلة وليلة- تحضر كي تحذر المؤلف بالحكاية من الرغبة في الموت، وتقص عليه ما جرى في صحراء السراب بعدما انفلت ذلك العالم من بين يديه، وتحملة مسؤولية تمرد أبطاله عليه: «لقد ارتكبت جريمة يا سيدي»، فهو لم يبيش المسودات التي كتبها، وهو يسمي أبطاله في فصل بأسماء ينسأها في فصل آخر، ولم يدع ذلك مفتاحا: «لم تمنح أبطالي نصا ناجحاً كاملاً. وجد في النص عبثاً جمعها وقدرا غاشماً فثار».

وإذا كان ذياب اللاتر على المؤلف قد صاغ نصه الإنساني الخاص، فالمؤلف يعترف لشهرزاد بالمسؤولية وإذ يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح: «يلي ليلتها نهار حسن الثاني- أي شهرزاد الثانية- حيث تسأل المعرضة المؤلف القابع في المستشفى عما حصل لبطله ذياب- أدم- حسين، فقال: «أعتقد أن الإبطال، ما كانوا يرغبون في نص مكتمل فاقصص المكتمل ببعث الصغبر في نفوسهم. كانوا يبحثون عن نص خاص بهم. ولكنهم في الوقت نفسه- احتجوا على عدم تماسك النص الذي كتبته». وإذا كان المؤلف سيجد هنا اعترافه ببطأ الأسماء وفقدان السيطرة على العمل، قلل ما تقدم منه عن النص المكتمل بنطق بلسان مؤسس الرزان الذي ينشأ نصا مفتوحا، ولا يرضيه نص مغلوق أو ناجز- مكتمل، ويدرك ما قد يسفر عنه التجريب والمغامرة في تفكك- عدم تماسك النص. أمّا المؤلف -المتنبي للروائية في (مناة الأعراب في تاحات السراب) فسور أيضا على سؤال خير الظواهر الخارقة عن كيفية كتابته عن صحراء السراب، فيقول: «كنت بحاجة إلى أسطورة، رغبت في أن أصوغ بطلا أسطوريا، وعصبة يتحدر أفرادها من العصبة، كنت أريد لهم أن ينجزوا حلمي. أن يبنوا مؤسسات حقيقية، أن يثيخوا

في ساطحات السراب) بلعبة التقمص إلى اقاصها. فشخصيتها المحورية أدم الحسين، مثل عدوه الذي يلاحقه منذ ما قبل الزراعة والكتابة وتقسيم العمل، يتخلق جيلا فجيلا وقمصا فقميصا، واسما فاسما، ليصور أدم الحسين حسن الأول وحسن الثاني وأدم وحسين، ويصور لصور ذياب- ذيب الأول أو ذيب الثاني أو ذيب الثامن. وذلك تكون لعبة الزمن ولعبة الحكى المنطقية من (ألف ليلة وليلة) فمن فجر البشرية إلى العهد العثماني إلى زمن كتابة الرواية- والمثبت في نيلها ١٩٨٣ - ١٩٨٦- تشكك الأزمنة، وتحكي شهرزاد بلسانها ويلسان حسن الثاني. ومنذ جزء الرواية الثالث (المناة) يحضر للكاتب كشخصية روائية، وتبدأ لعبة السيرة النصية، فيتوحد حسين بالكاتب الذي يحدثنا عن تشييده لعالم الرواية- عالم البطولة المفجعة- بعدما انتحرت زوجته بلقيس (أحفر في أعماقي أنفاقا كما لو كنت أقيم منجما وجعلت أصوغ شخصيات هذا «العمل» كما أشاء. أتلهب بمصائرهما وملاحمهما كيهمما أردت. دلفت على جحور الذاكرة المنسية المعرمة فقسيت انتحار بلقيس وانهاياي بدفعها إلى لبس اللباس. نسيت في دهاليز الذاكرة الجمعية قضية أبي، وحسن الثاني وإبناء الحارة، وعدم الاعتراف بوجودي. حياة جديدة تفتتح أمامي فخرج فيها الوهمي من الواقعي، ويدخل اللاشعوري في الشعوري».

لقد دفع هذا الكاتب - سواء أكان مؤسس الرزان أم حسين أم سواهما كما سيلي- بأبطاله القدامى- الجدد إلى ادوار حلم بأن يلعبها، كما يحدثنا وفي ذلك يشبه نفسه بصحبة دخلها عالمها فانقلب إلى «طاغية يصوغ عالمه الخاص ليسيطر هذه المرة على قروفيه، وقفاصيله، حتى لا يبقى للخلازن منفذ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة، ويضعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الأهرار».

جراء انقلاب الضحية إلى كاتب طاغية ترمز لبطله عليه، وأولهم أدم الذي يسمي نفسه ذياب، ويرفض الدور البطولي المفجع الذي أسنده الكاتب، له، ويتعطف نحو ما لم يرسله له، ليلعب دورا عاديا يوميا يلعبه آلاف الجنرالات ومئات من الموظفين الصغار في العالم الثالث.

يمض الكاتب اعتبار أبطاله أن البطولة الحقبة تكمن في ترمدهم عليه، وأن التمرد، بالخروج عن النصوص التي صاغها لهم، هو رسالتهم الكبرى. وجراء ذلك بقر المؤلف الانتحار شتقا. وتبنت الرواية بعد ذلك مسودة النص الذي رفضه الأبطال، وهي مسودة فصل من فصول «العمل»- العالم البديل الذي يثيده الكاتب. وفي هذا الفصل تقوم صدمة الحادثة لقوم أدم عبر مد سكة الحديد الحجازية في العهد العثماني نحو مكة. ويقود أدم مواجهة الصدمة بالهجوم على السكة في الصحراء، حيث يفتح هتاف البقاء «افتح يا سمسم السراب» الصخرة عن نفق يقضي بأدم إلى معازل الصماليك، وثمة يحكي له عروة (بن الورد) حكاية أرض العجائب. صحراء السراب التي تستودع الأساطير والحكايا الخرافية والأحلام.

يحمل الصماليك أسماء حركية، ويسمي عروة أدم بذياب، وهم هاريون من التجديد العثماني. ويشاركهم أدم- ذياب إغاراتهم على الواحات

هياكل دولة علمانية. أن يصوغوا انساناً جديداً. أن.

ألست هذه أطروحة مؤسس الرزاز في رواياته جميعاً؟ لكن (الدولة المرابية) في هذه الرواية تنهيد، «ومن الملح بدأت ثوب» كما يقول مؤلفها، والطروحة مؤسس الرزاز تذهب هباء، فيلغظ الهياك عالمه الروائي، وتنفتح الرواية (متاحة الأعراب-) يقول النبي جاء على لسان حسيين الحكيم: «كنت مزروراً، وقناعاً يلعب دوراً، ولا يفلح بالنصر»

#### اعترافات كاتب صوت (٤)

من الإقامة الجبرية التي فرضها رفاق الدكتور مراد إبراهيم عليه، الى اغتيال ابنه احمد، تضي هذه الرواية التي صدرت مع رواية (متشابه الأعراب في ناطحات السراب) في السنة نفسها، ملاعبة الصوفية (كتاب التفري الذي يلزم الدكتور مراد) والسيرة الذاتية لمؤسس الرزاز، والضمائر الثلاثة، عبر ما يسرد السارد من حياة مراد وأسرته في الإقامة الجبرية، وانتقال المقلبين عليه وعلى رفاقهم القدامى، وعبر ما يسرد كاتب الصوت- القاتل يوسف الطويل- من اعترافات على سيلها- أي: سلافة- وعبر يوميات الملازم الذي يتولى حراسة الدكتور مراد، ومن سردي لينة الدكتور مراد وزوجته... ويتنوع كل ذلك في منتهى الرواية بمعلق يضاف فيه صوت المؤلف كشخصية روائية على اصوات الشخصيات الأخرى، فيتحدث عن القاتل يوسف وعن الضحية أحمد، الى ان يأتي صوت القارئ يسأل عن تعين بلد الاختيار (الدكتور مراد)، والذي لا تعينه الرواية، فيكتفي المؤلف بتعيين بلد أم احمد على انها المدينة ذات الجبال السبعة- هل تكني هذه الإشارة الى عمان؟ وينقل من فصل لم تكتبه من الرواية عن احمد: «أعماسي من قطر عربي، وأهوالي من قطر آخر، فمن أين أنا؟»

يشترك صوت المؤلف في هذا الملحق بصوت قارئ فقارئ فقارئ، فيقول أحدهم: «لا أرغب في مقتل أحمد والأم والصغيرة» اسمع لي أن اشارك في الكتابة، واقتدر انقاذ الصغيرة على الأقل من كاتب الصوت، فيرد المؤلف انه اراد ان يقول ان الأسرة كلها تعرضت للتصفية. لكن القارئ الذي يعلن انه لا يفهم احمد، فيؤيده المؤلف، يقترح استحداث فصل يحدث فيه الأب صفوته درساً في التاريخ ويقول صوت قارئ آخر مخاطباً المؤلف: «اننا لا نعرف ماضي سلافة أو سيلها في هذه الرواية الا في أحداث أو دروب أفضت بها الى احتراف العمل في الملاهي والحاتنات». ويرد المؤلف كما يليق بأطروحة التلقي والنص المفتوح: «لكم ان تملأوا الفراغات»، فيفترض قارئ ان سلافة جزائرية ويفترض آخر أن الخيار (مراد) هو أحمد بن بلا، ويفترض ثالث انها فلسطينية، وهذا الأخير يقول: «كنت أتمنى لو صور لنا الكاتب الانطباع الذي تركه يوسف في بال سلافة فقد كانت تسمع جزءاً يسيراً غير مترابط مما يقول ما أطرف أن تعرف أي انطباع أو صورة ارتسمت في ذهن سلافة عن يوسف لكن الكاتب فوت علينا هذه الفرصة، فلننكر إذن معاً. ونحاول أن...» وعندما يقطع القراء قارئاً آخر، يتهمهم بأنهم يكتمون صوته،

ويؤلى هذا اللعب الى ان يختمه السارد- يختم الرواية- قائلاً «اتخذ المؤلف هيئة الجد والاستعداد والوقار لبناش كل هذه المسائل. لكنه- في أعماقه الخفية- كان يكره فرحاً (يخبت ومكر) لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته»

بهذه الرواية يكتم أيضاً حضور السيرة النصية في رواية (اعترافات كاتب صوت)، وهو الحضور الذي ان كان قد تأخر، فقد جاء في تخييل مشاركة القراء للمؤلف بما يبلور اسئلة معلقة في الرواية، ويضيء عنفات منها أو يزيدا عنمة

#### جمعة القفاري - يوميات نكرة (د)

لكأن مؤسس الرزاز لم يستوف لعبة رواية (أحياء في البحر الميت) فتابعها في رواية (جمعة القفاري - يوميات نكرة) فهذا الذي يعنون اسمه الرواية يقدم لها تحت عنوان (مشاهد من حياة شاهد)، فتتعرف على نكرة في عصر المعالفة، لم يحب امرأة من لحم ودم، بل ينادي بتسيير سهول وانتحاره ويمشيل التمري واغتباله، وتلقه شقيقه عائشة «دوب كيشوط هذا العصر». لكن الهم هنا في هذه المقدمة للرواية هو قول (جمعة القفاري) «أسند خدي ببان كخي وإفكر في كتابة رواية بعنوان «مغامرات النعمان في عمان»

يذيل القفاري مقدمته بملاحظة تبين ان عنوان الجزء الأول من روايته الموعودة سيكون (نعمان العموني: الغراميات)، وعنوان الجزء الثاني سيكون (نعمان العموني: المغامرات والاستكشافات)، وهكذا واليك وتبدو هذه العنونة متصلة ببناء رواية (جمعة القفاري - يوميات نكرة)، فهي تأتي في هيئة مشاهد من حياة هذا الشاهد النكرة جمعة، في نشأته ومن أسرته وزيجاته وعمله ويعودته الى عمان من مصعب في بلاد بعيدة. من هذه العودة الى (الرحم والملاذ) كما يسمي عمان، تبدأ افادة الكاتب جمعة القفاري عن عمله المتخيّل (الرواية الموعودة) في هذا العمل المتخيّل- الرواية التي كتبها مؤسس الرزاز: فالقفاري الذي بدأ يكتب أوواقه متفهناً للانسجام مع مقامه في عمان، بدأ يفكر في دفع أحد الكتاب الى ان يكتب قصته، فلما خاب، سيطر عليه الهوس بكتابة رواية عن بطل يمتحن ان يكون، وسيصده عون كيشوط، او عون الكياشة، نسبة الى نون كيشوط الكائنلسي. وهذا البطل المنشود ذو حياة تزدحم بالمغامرات. بطل يقدم نظرية فلسفية جديدة فيها خلاص للبشرية من عذاباتها. ثم استقر الرأي المتقلب للقفاري على ان يسمي بطله (نعمان العموني) وروايته (مغامرات النعمان في شوارع عمان)

بعد فح الزواج بسوام المصابة بالصرع والفصام والوسواس- والذي كلف جمعة ان يبيع ارثه من الأرض ليتزوج ثم لينجو من الفخ بالطلاق- وبعد اعتزاله اثر حل رابطة الكتاب الأردنيين، وغرقه في كتب المنصوفة، تأتي علاقته بالفارغة المعجبة وداد. لكن هذه العلاقة تنصعد اثر نشره لشارطة تتعلق بشروعه الروائي وشخصية نعمان العائد من ترحاله ليتقاعد خوفاً من الحياة. انها عودة جمعة نفسه، وخوفه هو من الحياة، كما رأت وداد فقال: «النعمان شخصية روائية

لم تكتمل. انه ليس أنا.. اناء.. لكن وداد تنهته بالكتب والتزوير، وتفاخره.

في موقع آخر من الرواية تجمع مكتبة شومان بين جمعة ووداد التي تنهته بالاستقالة من الحياة زاعماً الزهد فيها، فيقول انها تخطئ بينه وبين نعمان العموي، على الرغم من الفرق الشاسع بينهما، فنعمان دار حول العالم، وعاد مهدوداً، وطرق باب التصوف بحثاً عن السكينة الداخلية، لكنه كان مبرمجاً، وكان على الشيخ ان يفكه ويعيد تركيبه، فاستعصى.

بالنسبة لوداد نعمان ليس مدعياً كجمعة، وهو على الاقل خاص التصيرة، أما جمعة فكيفني بالفرج والتأمل، وإذ يسألها جمعة عما إذا كانت تستبدله بنعمان، تقول «يبدو أن كليكما مژور.. أنت تخطئ بين شخصك الكريم وبطل روايتك التي لم تكتبها بعد». وتختفي محدثة نفسها ان النعمان يمكنه ان يقوم بمغامرات بالنيابة عن جمعة، لكنه «لا يستطيع ان يعيش بالنيابة عنك.. أيها الأخمق».

مع فاضل الفقاري، صديق جمعة المعروف بالفلباوي، ويكثر الغلبة، يتوالى حضور السيرة النصية في الرواية. فجمعة يحدث صديقه عن مشروعه العتيق، وتخييل لشخصية الامريكية نانسي التي تقرأ بنهم تاريخ الأرض المعاصر، فيما يقرأ نعمان مؤلفات محمد عابد الجابري، لأن الجابري يؤسس النظرية التي سيلورها نعمان. ونانسي الياينة من نعمان - كوداد - تأخذ عليه معرفته الخارجية - كأن يعرف عن ترويسكي اضعاف ما يعرف عن طه حسين - واستعود الرواية في مشهد آخر عنوانه (جمعة يحلم بروايته) الى بداية علاقة النعمان بنانسي الصخرية من الحصار الفريدة المادية، والحالة بالشرق النامض الريحاني، فيما النعمان «يسحب عليها الافلام وهي تصدق»، لكنها تكشف كذبه عندما تلحق به الى عمان.

يستقيل الفلباوي من عمله فيلحق به جمعة. وفي تسكع العاطلين يحض الفلباوي صديقه على التعرف على عمان الشرقية، كي يتمكن من كتابة روايته التي تلبي من عنوانها كلمة (شوارع) مرة، وتظهر مرة، اما جمعة فيفكر بصوت عال امام صديقه في شخصية النعمان من الرواية التي لم يكتب منها بعد سوى العنوان. انها صاحبة تجارب ومغامرات ين منها مغامرات السندباد أو دون كيشوت وكما عاد السندباد الى البصرة يعود النعمان الى عمان لالتقاط الانفاس. ويتخيل جمعة أيضاً ان نانسي ستلجأ الى النعمان - اسمه يتجدد من ال التعريف كما يتدرج بها - لانها تعتقد أنه المخلص المنتظر بعدما قرأت قصته (الشيخ) وإذ يرى نعمان انها - كوداد - تخطئ بينه وبين بطل قصته القصيرة، يعقب كثير الغلبة: «متعلما تخطئ أنت بين نعمان العموي وبينك، ثم بين نانسي ووداد».

كالمعد بلغة تشظي الواحد في روايات مؤنس الرزاز، يبدو أن جمعة الفقاري هو فاضل الفقاري (الفلباوي - كثير الغلبة)، وجمعة هو القائل عن فاضل، «هو جزء لا يتجزأ من حياتي». وفي حدود هذا اللبس - الانقسام - يبدو الفلباوي الصوت الداخلي لجمعة المهجوس

بمشروعه الروائي. فالفلباوي يخاطبه «أنت تكتب عن نفسك» والفلباوي يرى أن رواية جمعة ملخضة مثل واقعنا العربي، ويحل بعجز جمعة عن التصالح مع الحياة ومع نفسه، تحويل نعمان من شخصية روائية الى شخصية واقعية. وكما ينضم الفلباوي صديقه بزيارة طبيب نفسي، يتضح بأن يكتب روايته، بدلا من أن يحكيها شقوا، ويعيشها في خياله

في النهاية يتخلى نعمان عن خيال جمعة، ويهجر جمعة الهجس بنعمان، متعللا بتخلي الجميع عنه وبجفاف قلمه، بينما حارته تطالب بطرده منها لأنه يعلم الأولاد الصمكة، فهل كان هذا الذي آل الى طفل كبير، يعني روايته الموعودة، أم يعني رواية مؤنس الرزاز (جمعة الفقاري - هوميان نكرة)، عندما قال «سيرجمني النقاد بكلمات حادة كجأرة الصوان، سيقولون أن هذه الرواية تقلد فاضل لرواية السندباد في ألف ليلة وليلة، أو أن شخصية نعمان العموي تحاكي بشكل مبتذل دون كيشوت أو عون الكباشطة. ولكن.. طظر، أراهم أن احدا من النقاد لن يقرأ رواية نكرة مجهول مثلي، هذه احدي ايجابيات كوني نكرة».

### خاتمة

كما في سائر ما كتب مؤنس الرزاز من الرواية، تنفجر رواياته الأربع التي رأينا هنا بالضع والغامق والمفوق، بالنفرة والتقصو، وبالقصامي، بالبلغ من الوحي في الانسان والحضارة والتاريخ الفلواوية لدى مؤنس الرزاز هي هفة وتعرية يتركزان في زمنه وهما لا يفرغان زمتا وقد اخفارت الرواية لدى مؤنس الرزاز ان تمور وتنفجر مثلما يمور العالم الذي كتبت عنه، ومثلما يتفجر وربما لذلك تبدو كامنا تنفاس. وربما كان ذلك ما جعل التجربة ميسما، سواء بالخطر في التراث السري - وبخاصة ألف ليلة وليلة، والتراث الصوفي - أو بالثقلية والتشذيب، أو بمخاطبة النصوص الكبرى الترامية ما بين لورغانتس وجويس، أو باستشعار العلمانية. وبذلك ويسوء توفر للرواية لدى مؤنس الرزاز ما يليق من الحدائي، من تعدد الاصوات التي تعدد اللغات، كما توفر لها ما يليق مما بعد الحدائي، فكلفت السيرة النصية كما رأينا في اربع روايات، بإفادة المبدع حول ابداعه فيها هو بديع، ويحضور المؤلف وحضور القراء كشخصيات روائية، أو بلغة المسرحية الشهيرة لثمة الأبطال على المؤلف - والحوارات المطولة في روايات الرزاز تخاطب المسرح بامتياز - ويهدأ، معطوفا على ما تقدمه، كانت لمؤنس الرزاز برحمته الخاصة في الرواية العربية

### الهوامش

- ١ - في طبعتها الاولى من المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ١٩٩٤
- ٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان ١٩٩٤
- ٣ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان ١٩٨٦
- ٤ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان ١٩٨٦
- ٥ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان ١٩٩٠



# التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر

## فضيلة الضاروق \*

لهذا أعود إلى مقولة للكاتبة الجزائرية جميلة زنبر وهي تصف انتحار الشاعرة صفية كتو بقولها: «الموت الأساسي رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي لا شيء إلا لأنها متهمة بخطيئة الكتابة» (٣).

قد يقول البعض أن كتابا كثيرين انتحروا من أجل قضايا وطنية أو سياسية، فلماذا يجب اعتبار انتحار «كتو» رسالة احتجاج على أنوثتها المهدورة؟ ذلك أن المختلف بالنسبة للمرأة الكاتبة هو أنها تحارب من أجل قضيتها التي هي قضية نصف المجتمع، حيث تقول جميلة زنبر: «كنت أكتب من غير أن يطلع أحد على كتاباتي أو يشجعني حتى على مواصلة الكتابة فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)، هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعاً آخر أشد وأقسى: عدم الاهتمام بما تكتب، فهو لا يشجعك، لأنه يرى هذه الأشياء ضرباً من العيب وتدخل في خانة (لا يجوز)، فكنت أول فتاة في جيجل تتجراً على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها

الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، حديث يشوبه الارتباك، لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء، فالإبداع فن ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصراً غير واضح الملامح في الأجواء الجزائرية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة. ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيباً لغوياً فهي تعبير وبوح فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة. و لنقرأ مثلاً ما تقوله الكاتبة اللبنانية هدى بركات مفسرة لمن تكتب، تقول «نكتب، نبعث بما يشبه تلك الرسائل التي تودع زجاجة وتلقى في مياه البحر، ولو كان المرسل مستقباً في يأسه الكامل لما أرسلها، إنه على الحافة، على الصراط الذي يجعله بين صورة القهر وصورة عنيين تقرأ» (١).

وربما في هذا القول ما يفسر تلك الحقيقة التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين أقول «كتابة» فإنني حتماً هنا أقصد ما هو بمستوى الأدب، وحين أقول «قضية» فحتماً أقصد ذلك الوجد الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراه عند غيره، وبالنسبة للمرأة فإن وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقل. وهنا يحضرني ما قاله الفرنسي «جان فواييه» (وزير العدل سنة ١٩٧٩): «يستمد الرجل كرامته وثقته من عمله، أما المرأة فتدين بهما للزوج» (٢).

فإذا كانت هذه العبارة صادرة من مثقف فرنسي من خلال مجتمعه المنفتح، فإن مشكلة المرأة في الوطن العربي تكون أعمق وأعنف، ولعل الموضوع يفرض علي أن أتقيد بالتجربة الإبداعية النسائية في الجزائر

\* كاتبة من الجزائر

عبر الإذاعة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات. وإذا كانت جميلة زهير تصف تجربتها بجرأة وألم دون أن تعتمد أسلوباً مستفزاً في طريقة كلامها فإن الشاعرة زينب الأعوج تتخذ موقفاً فيه شيء من الاستفزاز حيث تصف المجتمع الجزائري بـ«المتخلف» (٤) و«المرض» (٥) حيث تتعلق القضية بالمرأة والكتابة فتقول: «مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يعيش على كثير من جثث النساء البريئات» (٦) ويبدو الأمر مثيراً لأكثر من تساؤل بالنسبة للأعوج حيث تقترب من تلك الصورة التي يجتمع فيها الرجل والمرأة الجزائريان بشكل يجمع بين التوافق والتناظر معاً، فهما «بالرغم من ارتباطهما في العمق مع مشاكل يومية ذات بعد اجتماعي واقتصادي في الأساس» (٧) إلا أنهما لا يلتقيان عند مشاكل المرأة. وبدلوماسية تعرض الكاتبة زهور ونيسي لهذا الموضوع من خلال حديثها عن تجربتها الكتابية قائلة: «ما أردت طرحه لا تدوينه، وروايته كحياة امرأة وأحداث وطن تلخص ما طرأ على الإنسان عموماً عبر مراحل الطفولة والثورة إلى منصب الوزارة في هذا الجزء من المجتمع العربي الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدر تارة ويستعيد تارة أخرى، حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف» (٨). وعلى هذا الأساس جاءت التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر عموماً شحيحة سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، خاصة منها ما هو مكتوب باللغة العربية واتصفت تقريباً بما اتصفت به التجربة الإبداعية في الوطن العربي، فمثلاً «يغيب عن مضمون القصة النسائية بوجه عام الوعي بأن قمع المرأة هو اجتماعي في أساسه، ويضرب جذوره في تقسيم العمل القديم قدم المجتمعات الطبقية التي استغنت عن دور المرأة في الإنتاج، وحوّلتها إلى لعبة في متحف الإقطاع/.../ حيث تسلي وتمتع وتجنب الورثة، أي أن الوأمة الأساسية على حرية المرأة كمنت بالتحديد في اختزالها إلى جسد، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج، التي تشكل

الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة» (٩). وحيث ظهر للمرأة أصوات جاءت قليلة وضعيفة «وجاءت على استحياء ووجل»، أو لعلها تعرضت لعمليات مسخ وتعريف وتحويل وهذا هو الأقرب، ولعل على ذلك علامات من أبرزها كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو كتاب يوحى بأنه حكايات نسائية في أصلها ولكنها عندما حوالت إلى كتاب مدون تعرضت إلى التحريف والمسخ على يد الرجل أو الرجال المدونين، وتحوّلت القصص من خطاب نسوي شفهي إلى مدونة مشوهة اختلط فيها صوت الأنثى بصوت الرجل، فاختلطت الأساليب والحبكات حتى صار الكتاب كتاباً عن المرأة وضد المرأة في آن واحد» (١٠) وإذا كانت المسافة الزمنية بين شهرزاد الأصل وشهرزاد التي وصلتنا مسافة طويلة غاب خلالها التدوين الأمين لحكاياتها ولذلك حُرِفَتْ، فإن ما تكتبه المرأة اليوم يخضع لنوع جديد من التشويه، ألا وهو التأويل أو القراءة الخاطئة للنص، فالغالبية الساحقة من النقاد يفكرون من خلال تلك الفروق الجنسية بين الجنسين، فيتعاطون النصوص النسائية على أساس هذا الوصف، ومنذ البداية يتبعون أثار الأنثى في النص، فتتحول القراءة إلى تشريح جسدي قبل كل شيء، ثم تأتي الوقفة المقاربة لكل فكرة تعبر عن وجه المرأة في مجتمعنا إذ يدخل القارئ (الرجل) نص المرأة من موقع الهجوم، متوقفاً مسبقاً أن هذه المرأة التي كتبت قد أخذت حقاً ليس لها بممارستها الكتابية وبالتالي من وراء هذه الخلفية تتكون لديه مجموعة من التهم - التي يعرفها في سلوكه - ويجدها في النص فيقرأ كرافض لما كتب، لا كمحرب لإبداع المرأة، ولعل الأمثلة في أدبنا الجزائري كثيرة إذ تقول الكاتبة مريم يونس مثلاً: «كانت دروي في هذه المدينة الجميلة جيغل كلها أشواك وعقبات، كانت عذاباً واضطهاداً خاصة عندما بدأت الكتابة فقد غصت في دوامة من القيل والقال ولكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن انتصرت لوجودي بين الأدبيات الجزائريات» (١١) ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر فقد غابت عن الساحة وتلاشى اسمها تماماً إلا من ذاكرة من عايشوها وربما فلتت

ذلك لإنقاذ سمعتها حين تحولت الكتابة إلى مصدر أذى يسيء للسمعة.

إن وضع المرأة الكاتبة في مجمله متشابه من شرقه إلى غربه، وهذا يعني أن المشكلة الأولى لدى الكاتبات هي أنوثتهن لا كعقبة جسدية ولكن كعقبة تعبير فقد بلغنا مستوى ثقافيا لا بأس به سمح للمرأة عموما بإدراك لغة جسدها: طبيعة الجسد، متعلقاتها، تغيّراتها... إلخ. لكنها لم تستطع إيجاد جسد كتابي يترجم كل ما أدركته بعقلها وحواسها كأمراة ولعل المتتبع للمادة الإعلامية الأدبية يلاحظ أن الكتابات النسائية كثيرة ولكنها تنقسم بعدد من الصفات التي تقلل من وزنها:

#### ١- كتابة الخطأ،

تعتبر هذه الميزة أول علامة من علامات اللانضج، فالكتابة غير المنظمة في إطار محدد تعكس تلك الخطوات غير المترنة أو الأولية للكتابات الناشئات نحو نوع لم يهتدين إليه بعد، بل إننا نجد نصوصا تمنح لها صفة الشعر أو القصة وهي أبعد من ذلك. والملاحظ أيضا أن أغلب هذه الخواطر تنتهي بصاحبياتها إلى الصمت فالاختفاء الكامل عن الساحة وكان الحافز للكتابة حافز مؤقت. أما النصوص التي تظل في تدفق وتنبؤ عن أقلام طموحة فقد تصاب بغياب فجائي سببه. الزواج مثلا الذي يشبه مفعوله بالنسبة للكاتبة الجزائرية مفعول الموت بنسبة كبيرة والذي لم تنج منه إلا حالات نادرة من النساء الكاتبات.

#### ٢- الغلو من المحتوى الفكري،

ينحصر النص النسائي في مناجاة العاطفة أو سرد الحدث على نسق الأحاديث النسائية العادية والإغراق في الوصف والإكثار من الحوار ولا نفهم هل صعب على المرأة الكاتبة أن تزواج بين الفكرة والغن لتعطي متانة لنصها كأن نجد متابعة وضع سياسي معين أو تحليلا منطقيا لواقع اجتماعي ثقافي، أو إبراز فكرة علمية في قالب أدبي أو غيرها.

#### ٣- الكتابة من موقع ضعف،

يمكن أن نجد كاتبة قد تفوقت وتجاوزت النقطتين

السابقتين لكن موقع الكتابة فيها ينطلق من نفس أنثوية جريحة ومطحونة، ضائعة ومخدوعة ومهزومة ومنكسرة تحت سديان الرجل مما يجعلنا نشعر أن الفتح الأدبي النسوي حققة لإحداث مزيد من الإحباط لدى المرأة وربما من خلال احتكاكي بكتابات عربيات وأصناف من البشر من الوطن العربي اكتشفت شيئا مهما غاب عن الكاتبة الجزائرية على الخصوص لأنثرتها بمقولاتها من المشرق - أقصد دائما الكاتبات باللغة العربية - وهي أن تركيبة المرأة الجزائرية مختلفة في عدة جوانب عن المرأة العربية ومن أهم هذه الجوانب أن المرأة الجزائرية تضحي بالكثير من أجل بيتها وتهب نفسها كلية لزوجها وعلى حساب رغباتها وطموحاتها ومن هنا نرى الاختلاف واضحا بينها وبين المرأة في الخليج مثلا أو في مصر أو لبنان حيث المرأة في كل رقعة من هذه الرقع تعطي لنفسها وقتا تخصصه لنفسها ولهذا نجد النهضة النسوية تبدأ من المشرق وكل تغيير في الواقع النسائي بدأ من هناك أيضا. تقول هدى بركات مثلا: «أكتب كذلك للبيت لذلك الذي ولدت فيه ومنذ عرفت أنني سأغادره يوما لأن البيت كائن لا يقيم، كائن يسير ولا مكان له، ومنذ عرفت كائنني سأغادر اسمي أيضا حين سأغادر ذلك البيت. أكتب ربما لأملأ ذلك البيت مني كائي أعود إليه، ولأملأ فراغ اسمي الذي عليه أن يكون طيعا كالإناء فيتخذ شكل الإلحاق المناسب» (١٢)

إن فكرة الاسم واستمراريتها تنهت لها المرأة الشرقية بحكم تلك التقاليد التي تحكم على المرأة أن تنتسب لزوجها والتخلي عن اسم والدها بمجرد الزواج، ثم الانصهار في لقب أم فلان بعد الإنجاب، من هنا سلبت المرأة الشرقية حقا دون أن تعي تماما أنه سلب منها أما المرأة الجزائرية فبالرغم من أنها لم تسلب اسمها إلا أنها سلبت ما هو أكثر فقد كانت مشاركتها في الثورة التحريرية فعالة جدا ولكن بعد الاستقلال أمّل دورها ذاك وهُشيت تماما وهذا التهميش مقصود من الرجل للاستحواد على المراكز القيادية وما شابه ذلك من امتيازات نالها المجاهدون.

و هذا التهميش تبعته نتائج الاستعمار الطويل التي

تمثلت في انتشار الأمية بين الجنسين وخاصة بين النساء. أما الأقلية المتعلمة فكانت مفرسة ولهذا جاء النص الأدبي الفرنسي في الجزائر سباقا.

#### ٤- قصر النص المبدع:

لا نجد روايات في الجزائر بعدد الروايات المتوفرة في بلد عربي آخر وهذا يعني أن الكاتبة الجزائرية لم تتقن كتابة النص الطويل لأسباب قد تبدو غير منطقية ولكنها حقيقية وتتعلل بها أغلب الكاتبات أولها عدم توفر الوقت الكافي للكتابة والبعد عن الوسط الثقافي وعدم توفر المنشورات الأدبية في الأسواق الجزائرية لفترة طويلة اللهم مؤخرًا لكن يبقى أن سعر الكتاب ليس في متناول الجميع.

و ربما يحق لنا أن نستغني زهور ونيسي وأحلام مستغانمي من فئة الكاتبات الكادحات فالأولى حققت مركزا اجتماعيا مهما وحصلت على امتيازات كثيرة والثانية تزوجت من مثقف لبناني وعاشت في فرنسا حيث الحرية والانطلاق أما باقي الكاتبات فهن ربات بيت من الدرجة الأولى حتى وإن كن يمارسن وظيفة وهذا عبء إضافي يهونهن عن الإبداع بل إن الوظيفة في هذه الحالة تصبح سببا لطرح تساؤل كبير: «هل هي وسيلة لتحقيق الكيان أم لهدمه؟» وغير ذلك فالكاتبة الجزائرية عموما تجد نفسها معزولة داخل وسط النساء متوسطات الثقافة أو الأمهات حيث الموضوعات المطروحة للحديث لا تتعدى موضوعات الطبخ والكس والفسيل والفساتين والمسلسل العربي... إلخ.

وتظل الأسباب التي تعمل على تعطيل عجلة الإبداع الأنثوية في الجزائر كثيرة ويدركها المبدعون جميعهم كما يدركون أن المرأة لم تنصف في الجزائر سواء كمبدعة أو كإنسان وهذا موضوع لا يحق لي الخوض فيه الآن، لكن أيضا علي أن أسجل اعترافا بالجميل للكتاب والشعراء باللغة العربية منذ العشرينيات إلى مطلع الاستقلال فقد كانوا سببا في توجيه التجربة الإبداعية النسائية باللغة العربية نحو مسار أنضج حتى أنها في بدايتها اختلفت -عكس ما يتوقع كثيرون- عن تلك التي كانت باللغة الفرنسية.

في تاريخ مبكر (١٩٢٥-١٩٣٠) «الكتاب والشعراء باللغة العربية كانوا أكثر تمحسا لمصير المرأة وقد بلغ اهتمامهم الأول حد المغالبة برفع الحجاب عن المرأة مثل صالح خبشاش سنة ١٩٢٥ وفي عام ١٩٣٠ نادى رمضان حمود أن تكون المرأة شريكة للرجل في ثورة الحياة أما رضا جوحو فقد نادى باحترام المرأة الجزائرية بقدر أكثر في نفس الوقت الذي لم يكن فيه الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يهتم بقضايا ومشكلات المرأة إذ استغلها لهدف غريب ودخيل» (١٣) ومن هنا يتضح أن الكاتبة باللغة الفرنسية كتبت للتعبير عن مشاكلها كما كتبت للرد عما كتب عنها سلبا أما الكاتبة باللغة العربية فقد كتبت وأقنعها دون تزيف من خلال التشجيع الذي وجدته لكن للأسف ذلك التشجيع لم يستمر بعد الاستقلال من طرف فئة جديدة من الكتاب الذين انشغلوا بتشجيع ثورة بناء الوطن وتبني بعض التيارات الفكرية الجديدة التي هبت على الوطن.

في هذا الموضوع بالذات يتقاضي الألم كدراسة حين أصاف بعض النسوي يمتد إلى الأدب والغالبا النساء لبعضهن بعضا رغم محاولات الإقصاء التي يتعرضن لها من طرف بعض الأقلام الرجالية... ففي أكثر من لقاء صحفي أجري مع الكاتبة أحلام مستغانمي التي نالت من الشهرة عالم ينله إلا قلة من الأدباء تقول: «كان إصداري الأول (على مرفأ الأيام) ديوان شعر في الجزائر والمصادفة التاريخية كان أول ديوان باللغة العربية في الجزائر، تماما مثل روايتي (ذاكرة الجسد) فلمصادفة أيضا كتبت أول روايتي عربية في الجزائر» (١٤) والواضح أن مستغانمي قدمت هذه المغالطة للإعلام العربي في المشرق دون أن تفكر في الإساءة التاريخية والمعنوية التي ألحقها بالأدب الجزائري النسوي -إن صحت التعبير- وبكاتبات سبقنها في النتاج والمحاولة وعلي هنا أن أشير فقط أن مجموعتها الشعرية الأولى (على مرفأ الأيام) صدرت عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في الجزائر (١٥) أما أول ديوان صدر باللغة العربية لشاعرة جزائرية فهو ديوان (يراعم) للشاعرة مبروكة بوساحة المعروفة

كصوت إذاعي بإسم نوال عن الشركة نفسها سنة ١٩٦٩. وإن كان الفارق الزمني بين الديوانين خفيفا نسبيا فإنه لا يستهان به بين أول رواية نسائية منشورة وهي للكاتبة زهور ونيسي (من يوميات مدرسة حرة) الصادرة عام ١٩٧٩ ورواية مستغامي التي صدرت في ١٩٩٣، علما أن الكاتبة الراحلة زليخا السعودي كانت قد سبقت الجميع في كتابة الشعر والقصة والرواية في منتصف الستينيات لكن الموت غيبتها باكرا وهي في الثلاثينيات من عمرها قبل أن ينشر لها أي عمل.

إننا واثقون أن مستغامي قدمت نموذجا روائيا ناضجا ولكنها لم تحترم السلم الزمني للتجربة الإبداعية النسائية في الجزائر. علما أنه خلال الفترة الفاصلة بين رواية ونيسي ورواية مستغامي سجلت محاولات للكتابة الروائية منها نص طويل للكاتبة جميلة زهير ونصوص أخرى للكاتبة زليخة خربوش بن اسماعيل.

من الواضح أن ولادة كتابات للرواية العربية في الجزائر ارتبطت ارتباطا وثيقا بالوضع الثقافي في البلد إذ لم تظهر أول رواية نسائية باللغة العربية إلى الوجود إلا بعد الاستقلال بأكثر من عشر سنوات وهذا يعني أن هناك تحولا ما حدث في وضع المرأة من خلال اكتسابها لعناصر وعي جعلتها تدرك قيمة التحرر والمساواة وكسر تبعيةها لسلطة الرجل وتعرضها لنمط جديد من الحياة بعد الإستقلال حظيت فيه الفتاة بالتعليم وإمكانات العمل. وهذا التعليل لا يعني أن المرأة ذهبت مباشرة إلى الرواية كتعبير ذاتي فني لجأت إليه لتدعيم مطالبها في المجتمع. لقد برزت شاعرات مثل زينب الأعوج وريبعة جلجلي في السبعينيات وقاصات مثل جميلة زهير ثم كوكبة من الشاعرات والقاصات في الثمانينيات ولكن لم تكن ظروف النشر متوفرة لبهاتهن مع الظروف التي سبق التطرق إليها إلى أن نصل إلى فترة أواخر التسعينيات التي شهدت ولادة عدد لا بأس به من الكتابات في شتى الألوان الأدبية فبرزت نصيرة محمدي التي ظلت تقاوم من أواخر الثمانينيات حتى لحقت بفترة تسهيلات النشر فتشرت أكثر من مجموعة

في منتهى الجمال، مثلها مثل حبيبة محمدي التي بحثت عن فرصة نشر خارج الجزائر، ومثل فاطمة شعلال، ومثل شاعرات أخريات وقاصات وروائيات أهمهن ياسمينة صالح وزهرة ديك وشهزاد زاغر وفضيلة الفاروق

وكل ما يمكن استنتاجه في آخر هذه اللوحة المختصرة عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر هو أنها تجربة ذات مخاض عسير ولكنها أنجبت في النهاية أفلاما تفخر بها الجزائر من حيث النماذج المنتجة وهي نماذج ناضجة وغنية وتستحق وقفة طويلة للحديث عنها.

### الهوامش:

- (١) باحثات الكتاب الأول ١٩٩٤-١٩٩٥، كتاب متفحص بمدر عن تجمع الباحثات اللبانيات، ص ٢٢٤
- (٢) literature 20eme siecle textes et documents, bernard lecherbomer dominic nncé, pierre Brunel, christiane Moatti, jn trodudis hionique de pierre Miquel, edition nathan, juin 1992 p 271
- (٣) الشرق الثقافي (أسبوعية جزائرية) العدد ٣٥ الخميس ١٧ شوال ١٤١٤ الموافق ٢٤ مارس ١٩٩٤.
- (٤) المرجع نفسه.
- (٥) زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار المدائن للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٥٠.
- (٦) نفسه ص ٥١
- (٧) نفسه
- (٨) نفسه ص ٥٤
- (٩) الشهاب (بوسمية لبنانية) السبت ٣ كانون الثاني (جانفي) ١٩٩٨، ص ٢٠
- (١٠) عفيف فراج، العربة في أدب المرأة، دار الفارابي، بيجرت، ١٩٧٥، ص ١٤
- (١١) عبد الله محمد الغفاني الوجه الآخر للثقافة (مقال) جريدة الحياة (بومية عربية تصدر من لندن) الإثنين ٢٩ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٦ الموافق ٩ جمادى الأخيرة ١٤١٧، العدد ١٢٢٩٢
- (١٢) أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغبة، الجزائر، ١٩٨٢، ص ٩
- (١٣) Affem mostaghane el rassi, La femme dans la littérature (algérienne contemporaine tome 2) (these pour le doctorat de 3eme cycle) école des hauts études en sciences sociales, 1980, p 541
- (١٤) نفسه، ص ٢٢٤-٢٢٥
- (١٥) أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص ١٢١
- هذا جزء من رسالة ماجستير بعنوان "بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية (جامعة مندوزي) سنطونية كيلة الأرباب واللغات).

# غادة السمان في «سهرة تنكزية للموتى»: رواية تستعيد فضاء روايتها الأولى

## مفيد نجم \*

أما المسألة الثانية فهي حالة التشابه بين بداية الرواية، وبداية رواية - بيروت ٧٥ - مع اختلاف المناخ وأسماؤ الأمكنة، إذ أن رواية حفلة تنكزية للموتى تبدأ في مطار باريس، حيث تلتقي مجموعة من الشخصيات اللبانية بالإضافة إلى امرأة فرنسية تدعى المكتورة ماري روز في مقهى المطار بانتظار أن تقلع الطائرة التي يتأخر موعد اقلاعها بسبب الضباب الكثيف، وهناك يجري التعارف بين شخصيات الرواية التي تتباين في أوضاعها الاجتماعية، وحقيقة أهداف عودتها وحقيقة شخصياتها التي تقدم نفسها من خلالها، وفي رواية بيروت ٧٥ تلتقي شخصيات الرواية في سيارة أجرة ذاهبة إلى بيروت، وتبدأ الرواية وهي تصف لنا ياسمين وهي تستعجل الرحيل عن دمشق التي تضيق بحرارتها وعالمها الذي، يحد من حريتها وانطلاقها.

تقاسم البطولة في رواية بيروت ٧٥ شخصيتا ياسمين وفرح، أما في هذه الرواية فإن الرواية تقدم لنا شخصيات عديدة فواز الشاب العائد لبيع أملاك والده وإنهاء علاقته مع بيروت، سليمى وابنتها دانا التي

تقوم استراتيجية بناء العنوان في أي عمل أدبي على مقاصد دلالية يسعى الكاتب لتحقيقها، ولذلك يشكل العنوان فاتحة دلالية مهمة الأمر الذي دفع الدراسات السيميائية للتركيز على أهمية العنوان ووظيفته، فقرأت أن دراسة العنوان تحيل إلى مرجعيتين، مرجعية خارجية تقع خارج النص، ومرجعية داخلية تحيل على النص، إذ يشكل العنوان في هذه الحالة مفتاحاً يساهم في الدخول إلى عالم النص واستجلاء أعماقه ومضامينه.

وتظهر أهمية العنوان عند قراءة عنوان رواية القاصّة والروائية غادة السمان (حفلة تنكزية للموتى) التي صدرت مؤخراً، وتتجلى هذه الأهمية عند الانتهاء من قراءة الرواية. إذ أن كثرة من الأسئلة تطرحها القراءة يأتي في مقدمتها السؤال عن العلاقة بين هذه الرواية، ورواية الكاتبة الأولى - بيروت ٧٥ - سواء على صعيد استحضار إحدى شخصيات الرواية الأولى منبر الطالب الفقير الذي كان يدرس في النهار، ويعمل في صيد السمك ليلاً، أو على صعيد الوقائع والظلمات والعوالم الغرائبية التي تفصح عن رؤية الكاتبة التي سوف تعبر عنها إحدى شخصيات الرواية والمتجسدة في أن الحرب التي انفجرت في لبنان وحذرت من وقوعها الدمر في رواية - بيروت ٧٥ - لا تزال قائمة، وهذا ما استدلل عليه وقائع الأحداث وسلوك شخصيات الرواية.

تعيدنا غادة السمان منذ بداية الرواية إلى مسألتين أساسيتين تتمثل الأولى في علاقة الرواية بالسيرى، فالرواية تتحدث عن علاقتها مع مدينة بيروت، تلك العلاقة التي قادتها إلى الرحيل إليها بحثاً عن الحرية والشهرة (بيروت عاصمة الحرية التي جذبتني إليها من مدينتي الأم، فخلقت كل شيء ورائتي لأعيش في ضوء منارة المتوسط تلك وكانت ذريعتي متابعة دراسي في جامعتها الأمريكية وفعلت وبقيت هناك ما وسعني إلى ذلك

سبباً) ص ١١

\* ناقد من سوريا

وغياب القانون لتحقيق أمجادها، وفرض سطوتها، وتحقيق الثراء الفاحش.

ويتكرر في هذه الرواية الحديث عن موسيقى كارل أورف التي كانت ياسمين في رواية بيروت ٧٥ تعتبره موسيقاها المفضلة، كما يتكرر حضور المطر الغزير ورمزيته في هذه الرواية، ويتكرر الحديث معه عن الحاجة إلى غسل هذه المدينة من آثامها وشرور مافياتها وتجارب حروبها بالإضافة إلى ما يوحي به المطر الغزير من شعور بالوحشة والخوف يعمّق الاحساس بالتجربة التي تعيشها شخصيات الرواية، وهو ما نجده يتماثل مع الحالة التي كانت تعيشها ياسمين بعد أن قرر نمر السلموني عشيقها وابن أحد تجار السمك في المدينة أن يهجّرها، فيضعها في منزل فاخر حيث يتكرر مشهد الرعد المنذر والمطر الغزير في الرواية.

وإذا كان ثمة تماثل بين بدايتي الروائيتين على صعيد العتبة الروائية أو حافز التقديم، أو على صعيد بعض الشخصيات ودورها في تكثيف رؤية الكاتبة التي تجعل هذه الشخصيات تنطق بها، فإن نهاية الرواية تأتي مختلفة فياسمين في بيروت ٧٥ يقتلها أخوها بعد أن توفقت عن مدّ المال في حين أن ماريا الحرائي لا تعرف عن نهايتها شيئاً بعد المشهد الذي تظهر فيه مع سميرة وفواز الذين يمثلان الجيل الجديد، وهي تحاول أن تستعيد ذكرياتها القديمة وأن تستعيد معها صور المكان القديم التي جرى إزالتها وكأنها تحاول أن تستعيد مدينتها القديمة التي أحببتها بجنون، تعبر عنه عبر الركن في الشوارع والأخيلة التي تراها والحب الذي تندفق به.

وكما كانت شخصية العرافة في روايتها الأولى تلعب دوراً هاماً في قراءة مستقبل أهم شخصيات المدينة السياسية والاجتماعية، الذين يأتون إليها لمعرفة ما ينتظرهم، وما تستفر عنه صفقاتهم ومآثراتهم، فإن هذه الشخصية تؤدي في الرواية الجديدة نفس الدور، إذ أنها تتحدث دائماً عن رؤيتها التي ترى فيها أن دماً كثيراً سيسيل، على غرار ما كانت تقول في الرواية الأولى عند حديثها عن المستقبل.

تثقل ياسمين، ويهرب فرح محطماً مرعوباً ومريضاً في رواية بيروت ٧٥ وفي رواية (سهرة تنكيرية للموتى)

تذهب إلى بيروت لعقد صفقة مع أحد رجال الأعمال اللبنانيين لبيع أجهزة كمبيوتر الشركة الفرنسية التي تعمل فيها، وماريا الحرائي العائدة لكي توقظ أشباح قلبها، وترى الحال الذي آلت إليه حال لبنان بعد أن هجرته مرغمة بسبب الحرب، ثم هناك شخصية ماري روز الفرنسية القادمة بحثاً عن سحر الشرق وعن الحب والفر والفرقة السحرية التي ترى فيها من يحب قلبها ساعة نشاء- كما تقول- وناجي عامل المطعم الذي ينتحل صفة صاحب أحد المطاعم المهمة في باريس، وعبدالكريم الخوالقي الذي يستغل تشابه الاسم بينه، وبين ابن رئيس دولة قهرستان، ولذلك تعتبر هذه الرواية رواية شخصيات بامتياز. في كلتا الروائيتين هناك حضور للسريسي فشخصية ياسمين ويظهر هنا الجانب الدلالي الشعري في الاسم، هي شخصية الروائية في رواية بيروت ٧٥، أما في الرواية الجديدة، فإن ماريا الحرائي هي شخصية الروائية والاشارات التي تدل على ذلك- خصوصاً في كلام ماريا نفسها- كثيرة وتستخدم الروائية في السرد الروائي شخصية الراوي العليم كما تستخدم بكثافة واضحة المنولوج، حيث يتناوب السرد والمنولوجات الداخلية في بناء الرواية، والكشف عن عوالم الشخصيات ومشاعرها وعن حركة الأحداث في كلتا الروائيتين، فالبلدية الروائية المتماثلة فيهما هي مزيج من السرد الذي تقطعه باستمرار المنولوجات الذاتية للشخصيات.

وتجلبنا الإشارة التي ترد في الرواية إلى استخدام ماريا/ الروائية للنظارة السوداء حتى في الليل إلى شخصية بطلة قصة النظارة السوداء في مجموعتها (رحيل الغريب) وهو ما يكشف عن رغبة الشخصية في إضفاء الغموض على نفسها أو مشاعرها لأن النظارة تحجب رؤية تلك الانفعالات كما تكشف عنها العيّنات، لكن للجانب الأكثر وضوحاً في هذه الرواية هو استعادة الكاتبة لجانب من عالم روايتها بيروت ٧٥ هو حياة الصيادين الفقراء وعلاقتهم مع البحر والصيد، حيث تتعرف إلى معاناتهم، وإلى شخصية الشاب منير الذي يعمل مع والده ليلاً في صيد السمك، فهذا الشاب الذي تتعاطف مع معاناته الصعبة وترى فيه صورة الثورة القادمة على عالم المدينة الفاجر وعلاقاته الطبقيّة الظالمة يتحول إلى أحد مافيات المدينة الجديدة، الذي تنكر لمعاناته وطبقته وتحول إلى شخصية عنيفة تستغل ظروف الحرب

يحدث العكس إذ يقتل عبدالكريم الخوالقي على يد رجل هارب من بلاد قهرستان، يحاول أن يثأر من والد الخوالقي الذي قتل ابنه بقتل عبدالكريم، فيسقط ضحية لعبة اختلقها، ثم وجد ان هناك من يفرض الاستمرار بأداء نفس الدور من أجل جمع أموال ضخمة بعد بيع تأشيرة السفر وعقد صفقات المشاريع مع رجال الأعمال أما ناجي الذي يعود الى باريس بعد أن يهرب بثروة كبيرة يحصل عليها بطرق غير مشروعة، فيموت هو الآخر في حادث سير، في حين ان الشخصيات الأنثوية تعيش تجاربها حتى دانا التي تتعرض لمحاولة اغتيال تنجو، ويسقط رجل المافيا نفسه قتيلاً.

قد تطرح المصائر التي تنتهي اليها شخصيات الرواية سؤالاً هل الاسباب التي جعلت الكاتبة في روايتها الأولى تلجأ الى قتل بطلة الرواية، في حين انها في هذه الرواية تفعل العكس، فالرجال هم الذين ينتهون نهايات أساسية فاجعة، والنساء يستطعن مواجهة الواقع، والاسترقاق في علاقات حب عاطفية وحسية مثيرة بما فيها الدكتوراة ماري روز الفرنسية التي تكتشف في علاقتها مع الرجل الشرقي عالماً آخر من المتعة والحب والسحر، كذلك الأمر بالنسبة لسليمة التي تعيش تجربة حب مع شاب يصغرهما بعشرين سنة على الرغم من اعتراض دانا الدائم على هذه العلاقة.

ربما يكون التطور الذي طرأ على شرط المرأة التاريخي والاجتماعي هو السبب الذي حدا بالكاتبة الى تطوير رؤيتها الى الواقع الذي تعيشه المرأة، وبالتالي جعلها تبديل في وضع المرأة والمصائر التي تواجهها على الرغم من أن الراوي يقدم نبوءة أخرى على لسان خليل الدرر أحد الشخصيات النظيفة التي اخلصت لبيروت ولعبدانها التي آمن بها، فبعد مشهد كابوسي يراه فواز يسمع في نهايته خليل الدرر وهو يؤكد له بأن الحرب لم تنته، إذا ما زال كل شيء على حاله وإن تغيرت الاسماء والخنادق والأدوار والشعارات.

في الروایتين تبقى بيروت مدينة للفجور والضياع والموت وتجار الحروب والسياسة وأزلامهم، كما هي مدينة للحب والجمال، لكن السؤال الذي نعود اليه مرة أخرى، هو السؤال الذي يتعلق بالمضمون الدلالي لعنوان الرواية (سهرة تنكريّة

للموتى) فهل يحيل هذا العنوان الى رواية بيروت ٧٥ لكي تقول لنا ان تلك الشخصيات عادت لتظهر من جديد في هذه السهرة التنكريّة للموتى، وبالتالي فإن لاشيء تغير في هذه المدينة الغريبة، مما يضع رؤية الكاتبة في هذه الرواية على تناس مع رؤيتها في الرواية الأولى ويجعل شخصياتها كذلك هي تجلي جديد لتلك الشخصيات في هذه الحلقة التنكريّة.

إذا كان المعنى الدلالي للرواية يتضمن الإحالة الى تلك الرواية، فإن ما نجده من تماثل في بنية السرد الحكائي في الروایتين، وفي بعض الشخصيات يمكن أن نبره من خلال علاقة الاتصال والإحالة هذه، بحيث نفترض أن روايتها الجديدة هي الجزء الثاني لرواية بيروت ٧٥ على الرغم من ان الكاتبة لا تشير الى ذلك على غلاف الرواية، أما اذا كان العنوان لا يتضمن شيئاً من ذلك فإن هذا التناسق بين العاملين، يكشف عن استسلام الروائية لمنجزها السابق، وركونها الى ما قدمته سابقاً، مما يكشف عن فقر في التخييل الروائي، وفي أدوات التعبير والفنية، وهذه مشكلة لأن ما قامت به الروائية على الرغم من مرور أكثر من عشرين عاماً على صدور روايتها الأولى هو تغير أسماء بعض الأمكنة وزيادة عدد شخصيات الرواية، وإدخال شخصية فرنسية جديدة فيها كشفت عن التباين في السلوك والوعي بين الشخصية الأنثوية العربية التي تعيش في الغرب، وبين الشخصية الأنثوية الغربية، أما ما يتعلق بعالم المدينة وعلاقاتها وقيمتها وأخلاقيات شخصياتها فلا شيء يختلف الآن عن ما سبق ولذلك تتكرر الرؤية القديمة- الجديدي التي تقول ان دماً كثيراً سيسيل وإن الحرب لا تزال مستمرة.

من هنا فإن السؤال الى يطرح نفسه هل أصبحت عادة السمان بعد تجربتها الطويلة والفنية في مرحلة إعادة الانتاج والتنوع على منجزها الروائي والقصصي السابق، وهذا الأمر تكرر عند عدد من الروائيين العرب الذين وقعوا أسرى هذه اللعبة التي فرضت نفسها عليهم بعد أن أصبح أفق الابداع لا ينفذ خارج حدود التجربة التي قدموها في أعمالهم الأولى. انه سؤال سنرى الاجابة عليه في أعمال الكاتبة القادمة.



# إعادة كتابة التاريخ في رواية «ريحانة» لميسون صقر

## نفيين النصيري\*

الواقع الذي تركته وراءها قد تغير من حولها. وتأتي قصة شمس - السيدة الصغيرة - خطأ متوازيًا مع قصة ريحانة، ينفق ويعيا باستكشاف عوالم وزوايا جديدة، من خلال التحولات السياسية والاجتماعية التي تشهدها أسرتها وكذلك المجتمع المصري.

فاستحضار التاريخ ومساهمته في رواية ريحانة يمثل قراءة مختلفة: بل ومن شأنها تدوين هذا العلم الكبير، خاصة عندما يكون الراوي/الرواية صوتاً نسائياً بل صوت عبدة في كثير من الأحيان. وعن طريق الحكى واستحضار الماضي، والنصوص الشارحة يظل التاريخ الرسمي في الخلفية بينما تحكي النساء في الرواية هذا التاريخ ولكن من وجهة نظرهن الخاصة فيقدمن بذلك رؤى مختلفة لأحداث تاريخية - سواء كانت شخصية أو جماعية - ليس بهدف تغيير التاريخ، بل تغيير وعيهن به. تعد الرواية نموذجاً رائعاً لهذه الإشكالية، كما أن تشابك الأصوات النسائية وتداخلها

استحضار التاريخ وإعادة كتابته داخل النص أصبح من السمات البارزة للأدب المعاصر. ويذكرنا إدوارد سعيد أن «الكاتب يهتم اليوم بإعادة الكتابة أكثر من اهتمامه بالكتابة النقية الأصلية» (١). وإذا كانت إعادة الكتابة في الرواية تقوم على فكرة التكرار، أي الاختلاف والتجديد، فهي تعمل على زرع الشك في أصل النص وأحادية مرجعيته لكي تجعل منه نصاً مفتوحاً يقبل كل أشكال التناص والتهجين، ويغني بالمصادر والمراجع المتعددة والمتنوعة.

وبهذا احتل التاريخ مكانه بين المراجع التي قد يلجأ إليها النص الأدبي للتوثيق أو التأطير دون أن يحتفظ بفاعليته التي يتمتع بها في مجاله الأصلي، حيث يصير رواية لتمثيل ما - سواء كان واقعياً أو متخيلاً. وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن ننظر إلى رواية «ريحانة» لميسون صقر التي استخدمت بطريقتها هذا «العلم السردى الكبير» فأعادت كتابته من وجهة نظر نسائية أولاً، ثم قامت بتجاوزه والتمرد عليه، مبرهنة على أن اعتقادنا بأن التاريخ علم موضوعي ثابت وغير متغير، لم يعد له تلك «الهالة الموضوعية الإرهابية» (٢) بل يمكن أن يبرى بأشكال وأصوات متعددة، وفقاً لوجهة النظر أو الأيديولوجيا المتبناة.

الرواية تتناول سيرة ريحانة العبدية التي كانت تعيش مع سادتها داخل حصن منيع في إمارة الشارقة، ثم اضطرت للسفر معهم إلى القاهرة، بعد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالحاكم، حاملة طفلها وتاركة ليس فقط زوجها وإنما أحلامها أيضاً. وبعد غياب دام خمس سنوات تعود ريحانة إلى موطنها وإلى زوجها وتحصل على حريتها. إلا أنها تكتشف أن أحلامها لن تتحقق وأن

\* كاتبة من مصر

على فراش الموت كما لو أنني رأيته هكذا كي أقي نفسي التاريخ المقروء الجامد السلطوي» ص ٩٠.

وإذا كان البير ميمي (٣) الكاتب وعالم الاجتماع يحدد النماذج المختلفة التي تعاني من القمع والاضطهاد في العصر ما بعد الكولونيالي: كالأسود والمستعمر والعامل واليهودي والمرأة والعبد (قديمًا) والخادم (حديثًا)، فإن ربحانة وشمسة تعدان نموذجين من النماذج المقموعة والمسيطر عليها. ويمكن اعتبار صوتهما الخطاب البديل والروية المضادة للتاريخ «الذكاري» كما يعرفه نيتشه الزمن الشخصي أو الذاتي إذن يتمرد على التاريخ الجماعي: مضيفاً أو حاذفاً منه، مثيراً بذلك الجدل حول شرعية الخطاب التاريخي المهيمن كمصدر موثوق فيه يتبع منهجية علمية موضوعية وثابتة. مبرهنًا أيضاً على أن التاريخ علم انتقائي، مختزل وشخصي، يعتمد على وجهة النظر والأيدولوجيا المتبناة كما تؤكد الرواية «التاريخ وإن كان حقيقياً فهو يتشوه مع من يروي» ص ١٢٤. فالحكايات التي لا تظهر في كتب التاريخ الرسمية أكثر أهمية وقد تكون أكثر واقعية من الواقع نفسه.

إن وضعية التاريخ الجدلية ستكشف هكذا النقاب عن غياب الإجابات والمسلمات والبداهيات، كما أن إعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر نسائية تعد قراءة متحدية لهذا التاريخ، قراءة من شأنها إلقاء الضوء على الكثير من التجارب الإنسانية التي غفل عنها التاريخ وخاصة تجارب المهمشين الذين يعيشون خارج التاريخ الرسمي. كما أن اعتماد الرواية على مراجع ومصادر عديدة ومتنوعة من كتب التاريخ والجغرافيا وكذلك نماذج مختلفة من أشكال التناص تؤكد على هذه التعددية وتشكك في أصل النص الأحادي البؤرة.

تتميز الرواية أيضاً بالتقطيع المستمر للحكايات والذي يقرب الرواية من تقنية القصص القصيرة أو الكولاج، كالمصور المقترضة في الذكرة، إثبات آخر على أن التفكير والتجزئة التي تميز الكتابة التي تحقني بتعدد الأصوات من جهة وتعمل على إزعاج القارئ من جهة أخرى فنقلب ببينيتها هذه عاداته القرائية مثلما قلبت في مضمونها وطبيعة أصواتها التراتبية الاجتماعية. وهكذا يمكن للقارئ أن يبدأ مغلاً من النهاية لكي ينتهي إلى البداية، أو

داخل النص يؤكد على الطبيعة الحوارية للرواية، والتي تتمرد على أحادية الخطاب الرسمي والذي عادة ما يقوم على صوت «الأب».

كما أن تقسيم الرواية لعدة أجزاء يحمل كل منها عنواناً منفصلاً ولجودها لأنماط مختلفة من التناص والمصادر يؤكد على هذا الرفض المستمر لتأويل التاريخ من منظور واحد وثابت، فيصير النص أشبه بالجذور الممتدة في أعماق الأرض، خاصة تلك الجذور التي يقول عنها جاك دريدا بأنها تمتد وتتضافر وتتشابك فتلطف بعضها على البعض، حتى يصعب اقتلاعها أو تفكيكها أو حتى تنظيمها.

وهذا التلاحم بين الأجزاء يؤكد في وجهه الآخر على فكرة التعددية والتشظي، فتتشكك بذلك الرواية في الأفكار المطلقة، والمسلمات، وتتمرد على الأحكام المسبقة والأولية، وتثير الفلق والتوتر، تمجد بتلك التساؤلات دون أن تعطينا إجابات محددة وقاطعة وعندما تعطي ميسون صقر الكلمة للمعبدة أولاً ثم للنساء الأخريات للتعبير عن آرائهن وتفسيراتهن للتاريخ وللماضي تاركة كل من يمثلون السلطة الأبوية في الظل، فهي تبث الشك في مصداقية الخطاب التاريخي الرسمي، وتتمرد على السلطة الهرمية، بقلب الهرم رأساً على عقب عندما تضع المرأة المستعبدة في الواجهة تليها الحرة وفي النهاية يأتي الرجال الذين يظهرون من خلال وجهات نظر النساء، ثم من خلال الخطاب الجماعي التاريخي. وهي لم تلجأ إلى الخطاب الجماعي لتمجيد أو إعادة إحيائه، بل استعانت به كمادة خام أو كمصدر اعتمدت عليه في تأطير وتوثيق الأحداث التي نسجتها الرواية، كشهادة على مرجعية الأحداث، متجاوزة هذا الخطاب العام عندما جعلت من سيرة عبدة منذ الستينيات وحتى الآن الحدث الأهم في روايتها، والذي من خلاله نتعرف على نظام العبودية القادم من العالم القديم.

وكما حكّت لنا ربحانة/ العبدة التاريخ من وجهة نظرها حكّت لنا شمسة/ الحرة والمقيدة في آن واحد هذا التاريخ. مؤكدة على أن التاريخ الرسمي أو ما يقال في الكتب التاريخية مختلف عن التاريخ الخاص أو الشخصي كما تقول شمسة: «لكن لحظتي مختلفة، لحظة أرى فيها الشخص بحالته الإنسانية وهو عاجز وراقد

أن يقرأ فصلاً أو مقطعا قبل الآخر، أو يعيد قراءة الفقرة نفسها دون أن يفقد متعة القراءة، لتذكرنا بسؤال ياربط في كتابة الجميل لذة النص. «من منا قرأ البحث عن الزمن المفقود لبروست بأكمله أو قرأ الحرب والسلام كلمة كلمة؟» (٤).

أما على المستوى اللغوي فإن تداخل المستويات المختلفة للحكي: بين الفصحى والعامية (الخليجية والمصرية) والديالوج والمونولوج الداخلي، والربط بين الشخصي والتاريخي والأسطوري، تبرز هي الأخرى فكرة قيام الرواية على مبدأ التعددية. ويمثل التجاور بين الأجزاء الوثائقية والأجزاء السردية والشعرية، وتبادل ضmann المتكلم والغائب والتداخل بينهما، حيث تتشابه الأصوات وتتراكم الحكايات بل وتتكسر أحياناً، رفضاً للتأويل الأحادي على كل المستويات الفنية.

كما أن الرواية تطرح دائماً تساؤلات حول المعاني والأفكار المجردة دون أن تعطى إجابات قاطعة أو مفاهيم ثابتة لها، فعندما تحدثنا ريحانة العبد عن مفهوم الحرية لا تعطينا شمس التعريف نفسه: هل تعني الحرية أن يكون الجسد حراً ولكن الروح مقيدة مثل شمس: أو أن يكون المرء عبداً بروح وجسد حر مثل ريحانة؟ أو أن الحرية قد تعني السجن؟ فغن ريحانة تقول الرواية: «كم هي حرة برغم عبوديتها، جسدها يستمتع بإرادة كاملة وينتفض برغبة عارمة ويحس بحرية حقيقية» ص ٢٢١.

وعلى الرغم من الحرية الظاهرية التي تعيشها ريحانة إلا أنها ظلت عبدة لأهوائها ولرغبتها في تقليد عمته حتى بعد حصولها على صك عتقها، فلم تحرر ريحانة لأنها «لم تكن مخلصه لفكرة عبوديتها، كما لم تصبح مخلصه أيضاً لفكرة حريتها» ص ١٤٩. فعاثت عبدة في جسد حرة، وظلت سجينه لهذه الحرية ومفرقة عن العالم المحيط بها بل وعن وعيها بذاتها أيضاً.

كما أن شمس - التي كانت تتمتع بحرية ظاهرية - كانت هي الأخرى تشعر بأنها سجينه في حصن والدها الحاكم، بل أنها صارت سجينه للأفكار والقيم والعادات التي كانت تسلب إرادتها، حتى أنها كانت تحس بتقلص أعصابها مع تعليقات أمها الصارمة في الجلوس والكلام والتصرف.

وهذا المأزق الوجودي الذي تعيشه ريحانة و شمس ينطبق على علاقتهما بالمكان والزمان، أو إذا صح التعبير باللامكان واللازمان أي باللائتواء، فهما تعيشان واقع الاغتراب بكل متناقضاته ومشكلاته. وتجعلنا الرواية تتسائل عن ماهية الاغتراب وأسبابه: هل هي الاغتراب التوبوغرافي الذي يعبر عن الحركة التي يقوم بها الكائن المغترب من مكان إلى آخر، سواء أكان مجبراً على ذلك أو باختياره الحر؟ أم هي الاغتراب النفسي أو الداخلي الذي يمثل تلك الوحشة والعزلة التي يعيشها الإنسان المغترب، وتجعله يفصل عن العالم بل وعن ذاته أيضاً حتى لو لم يرتحل عن مكانه؟

ريحانة على سبيل المثال تعيش الاغتراب بشكل مزدوج، حتى عندما عادت من منفاه إلى بلدها بعد غربة دامت خمس سنوات لم تستطع أن تتعايش مع الواقع المتغير: ولأنها كانت تنظر دائماً إلى الورا مسكونة بالحنين إلى الماقبل، عاجزة عن قطع ذلك الخيط الرفيع الذي كان يشدها إلى الماضي وإلى أصولها كمعبدة، ولأنها نموذج بلا قضية وبلا هوية أو هدف، عاشت ظلاً باهتاً بإرادة مسلوية تابعة، فانتعرت عن ذاتها واختارت الجنون منفاهاً وسجنها الأخير كمحاولة للوقوف أمام مدهامة التاريخ لها ولمسح ملامح وجودها السابق.

وليست ريحانة وحدها التي تعيش سجن عبوديتها، فشمس الحرة، وبقيّة شخصيات الرواية لم تنفخها حريتها، ولم تحمها من هذا الشعور بالسجن الذي تكلفه الرواية منذ الصفحات الأولى في رمزية قصر الحاكم الذي يضم الأسياد والعبيد والحرس والمساجين وجميعهم يخلق عليهم في آخر الليل باب واحد مفتاحه بيد أحد العبيد!

وهكذا تستشرف رواية ميسون صقر - بوغي جدلي وشاعري رفيع المستوى - مواضيع الألم والقهر الذي تعيشه المرأة أولاً والبشر بشكل عام، مستعينة في ذلك بالتاريخ الذي لم تثبت إلا للتمرد عليه ومساءلته.

#### الهوامش

- ١- إدوارد سعيد، العالم، النص والنقد، كامبريدج، هارفارد، ١٩٨٣، ص ١٢٥
- ٢- بهير باربريس، الأمير والشاعر. أيديولوجيات، الأدب والتاريخ، باريس، غايلار، ١٩٨٠، ص ١٤٤
- ٣- ألبير ميمو، الإنسان المفقود، باريس، جاليمار، ١٩٦٨.
- ٤- رولان بارت، لذة النص، باريس، سوي، ١٩٧٣، ص ٢٢

# معايير الترجمة الى العربية في المنظمات الدولية

## محمود قاسم\*

وحسب ديجران، فإن النص يهدف في الأساس الى البلاغ والتبليغ، فإذا انعدم التبليغ انعدم معه أهمية النص، لكن التبليغ به شروط، لذا فهممة المترجم ان يضمن التوازي بين النصوص، وخاصة بين النص الأساسي، والنصوص الأخرى المترجم عنها، مثل حالة الأمم المتحدة التي تترجم النصوص فيها الى ست لغات وعليه فإن النص يتصف بأنه حدث تبليغي دائماً على بلاغ، وأداة لتلقي المعرفة، وإنجاز فردي تتجسد فيه ثقافة النظام المفترض، وعلى المترجم ان يكيف النص الى الحد المستحب ليعكس تلك الثقافة وتتجلى آلية التعبير منها. وللنصوص أنواع، وذلك تبعاً لوظائف اللغة، وإذا كانت وظائف اللغة ننقل بين التعبيرية (مثل الآداب، والبيانات والخطب)، والأخبارية (الصحافة) والكتب المدرسية و...، والشدائنية (الأشهار، الدعاية) فإن أنواع النصوص متعددة منها نوع تفسيري يمكن ان يكون وصفاً، أو سردياً، ونوع جدلي، ونوع أمري، إلا ان نيراً.. حدد للغة الوظائف التالية.

- التعبيرية / الإدراكية (للتفكير) / الاخبارية / الطلبية / الإدانية / الانفعالية / التخاطبية.

لكن المؤلف يميل أكثر الى الوظائف التي حددها ديوجران، حيث ان المعايير التي تتحكم في النص تكون

قليلة هي الكتب التي تضع نظريات يجب اتباعها فيما يتعلق بأعمال الترجمة بين اللغات، ومن هنا تأتي أهمية كتاب من طراز «الترجمة والتواصل» الذي وضعه الدكتور محمد الديداوي، المغربي، الذي يعمل رئيساً لأقسام الترجمة بمنظمات الأمم المتحدة في مدينة جينيف، من اللغات العالمية (الانجليزية والفرنسية) الى العربية، كما انه يعمل مدرسا غير متفرغ في كلية الترجمة اللغوية بجامعة جينيف.

والكتاب كما يشير المؤلف في عنوان فرعي هو «دراسات تطبيقية عملية لا شكلية الاصطلاح، ودور المترجم، وهو يرى ان دراسات الترجمة قطعت في العصر الحاضر أشواطاً مرموقة منذ السبعينيات لتحديد معالمها، وإبراز مشاكلها ورسم قواعدها وتفهم عملياتها شكلت بذلك هيكل ما يسمى بـ«علم الترجمة» الذي يعد من العلوم غير الدقيقة، وقد خضت تلك الدراسات خطوات عملاقة، لكنها بقدر ما تقدم، فإنها تعود الى الوراء لأن الأسئلة الأزلية المطروحة لا تزال هي نفسها، مثل «الى حد تكون للمترجم حرية التصرف»، وما هي المعايير النوعية، وكيف يمكن الحكم على الترجمة والمراجعة؟

وقد قسم الديداوي كتابه الى ثلاثة اقسام رئيسية، هي «مقومات الترجمة» و«معايير الترجمة» و«تطبيقات»

وقد وضع المؤلف هدفه من اعداد هذا الكتاب، باعتباره دراسة مكونات الترجمة في منظمة الأمم المتحدة، بعيداً عن التنظير المجرد وغير العملي، وتبيان أهمية المصطلح، الذي يعد عصب النص، واستخلاص النوع المثالي من الترجمة، كما انه يرمي الى تشريح عملية المراجعة، كأداة لا غنى عنها لضبط النوعية.

وتأتي مقومات الترجمة من خلال أن النص أداة أساسية ومحد، ويبدأ ذلك من طرح المشكلة، ويضع المؤلف تجربة المترجمين في مؤسسات الأمم المتحدة كنموذج فهو يؤكد ان المستعملين للنصوص المترجمة، يرون أنها تعتورها العين، كما ان المترجمين يختلفون حول المعنى المقصود أو المصطلح المناسب للدلالة على مفهوم معين، لاسيما اذا كان هذا المفهوم مستجدا يتطلب مصطلحاً جديداً لا وجود له في المعجم.

\* كاتب ومترجم من مصر

كالقالي الشكل - الأسلوب - الموضوع - الجوانب السائدة المتخاطبون - الخطة أو الهدف - المقام - الإخبار الذي يفيد المتخاطبين - العرف الذي يقفن النوع ويحدد المتخاطبين - وسيلة العرض

والنص باعتباره بنية معقدة ومتعددة الأبعاد، فلا بد أن يكون مترجماً ويجمع بين شتى الخواص، لذا فإن التقسيم الذي اقترحه دوبرجراند أقرب إلى الواقع باعتبار «أن اللغة هي تتجسد في الواقع الملموس لا يمكن أن تحصر في فئات متحجرة ومحددة المعالم»

وقد أفرد الكاتب للجملة قسمًا خاصًا في الفصل الأول من كتابه، وتوقف عند أنواع الجملة حسب مركباتها ومحاورها، في التالي:

١ - الجملة البسيطة: مكونة من مركب اسنادي واحد، ويؤدي فكرة مستقلة مثل «زيد في المسجد».

٢ - الجملة المميزة: مكونة من مركب اسندي واحد وما يتعلق بعنصره، ويكون الامتداد والتطوير متعلقين بالفعل. مثل: رأيت خالدًا عصاه في يده

٣ - الجملة المزروجة أو المتعددة: تتكون من مركبين اسناديين أو أكثر، كل مركب مستقل بنفسه، مثل: سأعذب اللصوص وكل فاعلي الشر

٤ - الجملة المركبة: تتكون من مركبين اسناديين رئيسيين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، الأول هو محور الفكرة الرئيسية، أما الثاني فغير مكتمل إلا بالأول وغير مستقل عنه، مثل: «لو فشتت جميع الأقاير لما وجدت لها شكلاً».

٥ - الجملة المتداخلة: مكونة من مركبين اسناديين، بينهما تداخل تركيبى مثل: «رأيت الفقير محقرة حكته».

٦ - الجملة المتشابكة: تتكون من مركبات اسنادية أو مركبات مشتتة على أسناد وقد تجتمع فيها خصائص الجمل المذكورة سلفاً، وتشترك وتسميها الجملة الكبرى. مثل «اعلم، يا بني، بأن أحب ما أنت أخذ به إلى من وصيتي».

وفي حديثه عن الأسلوب استند المؤلف إلى ما لخصه دوبرجراند، فيما يتعلق بالاتجاهات التقليدية الثلاثة في تحديد الأسلوب وذلك كالآتي:

١ - لكل كاتب أو متكلم أسلوبه المميز.

٢ - كل لغة لها في مجموعها أسلوب يميزها.

٣ - الأسلوب تزيين أو تجويد للبالغ أو المحتوى.

والمشكلة المطروحة في الترجمة هي مدى جودة استعمال القوالب، وتعليلها ببعضها البعض، كما يقول الجرجاني، وليس الأسلوب أي طريقة لرص القوالب وتصنيفها في النص المترجم

عنه، وتبعاً لصعوبة الترجمة، فعلى المترجم أن يتصرف ويجيد تركيب القوالب، تحكمه في ذلك حدود لا يتعداها في الانحراف عن القواعد والأصول في الابداع.

وعن المصطلح ودوره في الترجمة، تحدث الكاتب أن المصطلح بمعناه العام يشمل الألفاظ التقنية والعلمية، وأصبح اليوم أساس كل تكوين، إذ لا تخصص في العلوم والتقنيات بدون مصطلحات مضبوطة ثابتة.

وهناك مشكلتان فيما يتصل باللغات التخصصية. التعرف عليها، وتصنيفها وربطها بالخطاب المتخصص، وعادة ما يهدف المصطلح إلى

- تنظيم المعرفة في شكل تصنيف المفاهيم.

- نقل المعارف والمهارات والتقنيات

- صياغة وإشاعة المعلومات العلمية والتقنية.

- تناقل اللغات للمعلومات العلمية والتقنية

- تخزين واستخراج المعلومات العلمية والتقنية.

وبالنسبة لأعمال الترجمة بين اللغات الست في الأمم المتحدة، فإن مهام المترجم فيما يتعلق بالمصطلح تنحصر في:

- الاهتمام إلى المصطلحات وتوحيدها وتدوينها ونشرها.

- إسهام المشورة المصطلحية لموظفي الأمم المتحدة الذين يحررون الوثائق.

- الرد على الأجوبة والتحريرات المصطلحية، الواردة من داخل المنظومة.

- إرشاد المترجمين والاختصاصيين في مجال استعمال المصطلحات وبحوثها وعلى المترجم دوماً أن يهتدي إلى المصطلح وأن يتصديه، وأن يقيد فيستبين مفهومه في اللغة - المترجم منها ويوجد له مقابلاً.

وتبدو المشكلة دوماً ماثلة مع المصطلحات المستجدة، لذا، يجب تتبع المصطلحات وتدوينها في قوائم ونشرات، بعد الاستعانة بوسائل خارج النص، مثل الاتصال بالفهراء المتخصصين في المصطلح، بهدف تسهيل الترجمة بالوثائق.

ويرى المؤلف أن التقدم صادفوا دوماً مشكلة تتعلق باستحداث المصطلحات وتوحيدها سواء عند نقل المعارف إلى اللغة العربية أو بعد أن تراكمت المعرفة وتشقت مصطلحاتها بين طيات المؤلفات، فكانت أول غلبة هي تبليغ المفهوم المصطلحي إلى

القارئ العربي، وهو جديد عليه، ثم التحديد الدقيق لمفاهيم المصطلحات للحيلولة دون التماس تلك المفاهيم بدون توحيد استعمالها، والاتفاق عليها وأن لم يصل ذلك إلى ضخامة مهمة التحديث والتوحيد في العصر الحديث الذي طغت فيه التقنيات

في الفصل الثاني، وحول معايير الترجمة، يتحدث المؤلف ان الآراء تضاربت حول الترجمة منذ قديم الزمن، وبذلك المحاولات لتقنيها، ورسم حدودها ويعود عهد الترجمة عند الغرب الى ايام الامبراطورية الرومانية الاغريقية، حين اهتم المترجمون، بنقل التوراة والانجيل، ثم تشابهت المدارس عبر العصور، وقامت الترجمات الاولى الى اللغة العربية على اكتاف المترجمين السريان، أما الجاحظ فهو اول من وضع النظريات العربية تعلم الترجمة من خلال عدة نقاط جاء منها

١ - يجب أن يكون المترجم بياض. أي الاهتمام بالموضوع  
٢ - يجب أن يكون المترجم اعلم الناس باللغة المنقولة، والمنقول إليها، حتى يكون فيها سواء، وغاية  
٣ - على المترجم أن يعرف أبنية الكلام وعادات القوم وأسايب تناههم.

٤ - يجب أن يحسن المترجم النص.  
٥ - التنبيه الى اخطاء الترجمة، خاصة ما يتعلق منها بالعقائد.  
٦ - أهمية المراجعة والتدقيق في النسخ.

الجاحظ اذن، أول من رسم معالم نظرية للترجمة، مازالت صالحة حتى اليوم وهي: الامام الكامل باللغتين، الامام بموضوع الترجمة، ضرورة البهان والتبيين للمراجعة الدقيقة، وهو الذي كشف عسر ترجمة الشعر، وان ترجمة كتب الدين عويصة.

وقد تجسدت نظريات الجاحظ في طريقة حسين بن اسحاق الذي توافرت له الدراية العلمية والمهارة اللغوية، فاتباع أعسر طريقة اذ استطاع ان يوفق بين دقة الحرفية وروعة التعبير، وسلك في ترجمته اتجاهين في منتهى الانصاف، فأعطى للمؤلف حقه، وأعطى للقارئ حقه، فلهذه هي الترجمة المثلى والبها يجب السعي، وانها الترجمة البيانية، أي التصرف بدقة، وهي أنسب طريقة للمجتمع الدولي، لأن التصرف فيه له حدود، والمناقشات والردود في اللغات الرسمية فيما بين المنوبين تستوجب البهان والتبيين، والا اندمعت منفعة الوثائق وانتفت الحاجة الى المترجم.

ويقول المؤلف عند المراجعة، لو التقويم، حيث اشار الى وجوبية التمييز بين المترجم الحر، والمترجم الموظف، وكلاهما يخدم الترجمة، فبالنسبة للمترجم عموماً، اشترطت الخطة القومية العربية للترجمة ما يلي

١ - ان يكون متمكناً في موضوع الكتاب (النص المترجم) وأحياناً ينبغي التخصص الدقيق.  
٢ - أن يكون متقناً اللغة العربية.  
٣ - أن يكون مطلعاً على المصطلحات العلمية وطرائق وضعها.

٤ - أن يكون متقناً اللغة الاجنبية التي ينقل عنها.

أما المراجع فيشترط أن يكون جامعاً شروط المترجم، بل مقدماً عليه، معرفة وخبرة في الموضوع المترجم.

أما المترجم الموظف، فعليه أن

- يترجم أو يراجع النصوص التي تستند اليه، وأن يحافظ على أعلى المستويات التي يقتضيها ميثاق الامم المتحدة، وينتج يومياً كمية معلومة، ويهم في الرصيد المصطلحي وفي توحيد استعمال المصطلحات.

والترجمة ثلاثة أنواع

- مستقلة بذاتها، وتقوم مقام الاصل عند القارئ، الذي لا يعرف اللغة المترجم منها.

- بديلة للاصل، وهي شبيهة بترجمة شفاهية متقنة.

- مساوية للاصل.

أما المهمة الاساسية للمراجع، فهي ضبط الترجمة، وعليها المعمول في تقاضي الانحراف والاسقاط ولضمان التوازي بين الاصل في اللغة المترجم منها، وترجمته وتختلف المراجعة باختلاف العرض، الذي يكون نبراساً لتقييمها، وللمراجعة ثمانية أنواع تتمثل في: التدقيق / المراجعة الذاتية / المراجعة من أدنى / التنسيق / المراجعة المتعددة / المراجعة المتدرجة / التحرير / المراجعة التقليدية.

وفي الفصل الثاني أيضاً تحدث الكاتب عن الانواع الجديدة من الترجمة، فظهرت أشكال جديدة للعمل، منها «الترجمة عن بعد» والترجمة المنزلية، والترجمة التعاقدية، التي يتم فيها التعاقد مع مترجمين من خارج المؤسسة، وايضاً الترجمة على أجهزة الكمبيوتر، حيث تزايدت امكانيات استخدام الكمبيوتر، وان كان المصطلح هنا يستدعي الرصد والضبط، ومضى تأتى ذلك اعتبر هذا الوضع مثالياً للتعبير شريطة ان يكون الناقل ملماً بالعاما كاملاً باللغات وعالماً بالموضوع ومتتبعاً للمصطلح قادراً على استنباط الجديد منه، فالباب مفتوح على مصراعيه للتعبير، ولا لوم على العرب ان لم يترجم في المفهوم التقليدي للترجمة، وأنذاك، سيكون آمناً للغرض الذي يخدمه، ألا وهو نقل العلوم والمعارف والمفاهيم بحرية الى اللغة العربية وتطويعها لكي تستوعبها، دون أن تكبله قيود اللغة المنقول منها.

وفي الفصل الأخير من كتابه، توقف الدكتور الديداي عن التطبيقات الخاصة بترجمة وثائق الامم المتحدة، وعند المصطلحات المتخصصة المستجدة في هذا المضمار، باعتبار ان الاصطلاح هو عماد النص، فذكر العديد من المصطلحات الحديثة وقام بعمل الترجمة للعديد من الوثائق المهمة.

# كتاب «الفقر والعمل الخيري» Charity في التاريخ الإسلامي الوسيط : مصر المملوكية ١٢٥٠ م - ١٥١٧ م لآدم صبره ADAM SABRA

خالد بن خلّاف الهويبي \*

اعترافات بالجميل والمساعدة  
(Acknowledgments)، قائمة بالمختصرات،  
فهرس المصادر والدراسات الحديثة،  
وفهرس عام بالكلمات المهمة الواردة  
في النص Index

## ١ - الفصل الأول: المقدمة (Introduction)

تحدث المؤلف في البداية: عن وضع الدراسات التاريخية الحديثة المختصة بالأنواحي الاجتماعية في التاريخ الإسلامي الوسيط بشكل عام، وقضية الفقر بشكل خاص. حيث أشار إلى قلة الدراسات المتعلقة بالمجتمعات المسلمة في العصر الوسيط، وندرتها بالنسبة لدراسة قضية الفقر ما عدا بعض المقالات التي بحثت بعض جوانب الظاهرة، مما دعا المؤلف وشجعه للقيام بهذه الدراسة المعقدة والمتكاملة حول موضوع الفقر والعمل الخيري في مصر المملوكية. يستعرض المؤلف كذلك الأفكار المركزية في الفصول الخمسة الباقية، والنتائج التي خرج بها من النقاش في كل فصل، كما وضع حدود مجال دراسته جغرافياً (مصر «القاهرة»)، بشرياً (المجتمع المسلم)، وأخيراً أن هذه الدراسة حسب رأي المؤلف: لا تعني أن

## المقدمة

على الرغم من التقدم الذي أحرزته بعض الدراسات حول التاريخ الاقتصادي للمشرق العربي الوسيط، إلا أن الدراسات التي ألّفت في مجال التاريخ الاجتماعي الوسيط ما تزال قليلة بل نادرة، ربما لصعوبة معالجة موضوعاتها عن غيرها لقلّة المعلومات حول المجتمعات المشرقية العربية الوسيطة في المصادر المكتوبة وغياب الوثائق الأرشيفية من جهة، وسهولة تناول مجريات التاريخ السياسي وتوفر مادته من جهة أخرى أغرى الكثير من المؤرخين على التركيز عليه، وكذلك حساسية تناول الأوجه الاجتماعية الأقل إشراقاً في تاريخنا الوسيط المليء بالانتصارات والإنجازات، ربما لم يحفز بعض هؤلاء المؤرخين على سبر أغواره.

هذه الدراسة عن الفقر والعمل الخيري، تقع ضمن ذلك النوع من الدراسات التاريخية غير المفضلة من قبل المؤرخين. وهي دراسة نادرة في مجالها، على الرغم من وجود دراسات سابقة حول المجتمعات العربية المشرقية الوسيطة في العراق والشام ومصر قام بها مؤرخون عرب ومستعمرون، ودراسات متفرقة حول الفئات الفقيرة أو المهمشة مثل بني ساسان، والعماليين والشطار، الغنوة، الأحداث، والحرافيش، إلا أن دراسة الفقر والعمل الخيري كظاهرة اجتماعية وفكرية واقتصادية وسياسية ضمن دراسة أكاديمية منهجية بقيت ناقصة، إلى أن جاءت هذه الدراسة لتسد ذلك النقص، وتشجع على المزيد من البحوث في هذا المجال في بيانات أخرى سواء في المشرق أو المغرب العربي الوسيط.

## محتويات الكتاب،

يحتوي هذا الكتاب على ستة فصول وخاتمة، بالإضافة إلى  
\* أكاديمي من سلطنة عمان

المصادر المتاحة قد إستنزفت معلوماتها، وأن المجال ما زال مفتوحاً لمزيد من الدراسات حول موضوع الفقر والعمل الخيري عند المجتمعات المسلمة في العصر الوسيط

## ٢ - الفقر، الأفكار وحقائق الواقع

(Poverty: Ideas and realities)

ركز المؤلف نقاشه على تحديد معنى الفقر من ثلاثة نواح رئيسة هي: المعنى اللغوي في التراث المعجمي العربي، والمعنى الاصطلاحي عند الفقهاء المسلمين، وكذلك المعنى المتعارف عليه والمستعمل في العصر المملوكي، والمفهوم الاجتماعي للفقر، مع تحديد الفئات الاجتماعية في القاهرة في العصر المملوكي التي دخلت تحت مظلة، والفقر كمبدأ ديني.

تراوحت آراء اللغويين والفقهاء للفقر - الفقير: بين غياب الضرورات المادية للعيش (الحاجة)، وبين درجة الحاجة نفسها، حيث فرق البعض بين الفقير والمسكين، إذ أشاروا إلى أن المسكين يمتلك قدراً أكبر من الضرورات المادية عن الفقير إلا أنه ما زال بحاجة إلى الصدقة، بينما استعملت كلمتا الفقير والمسكين في هذا العصر بنفس الدلالة على الشخص المستحق للصدقة. أما بالنسبة لفئات الاجتماعية التي شملها هذا المفهوم في قاهرة العصر المملوكي: فإن المؤلف اعتمد بصورة أساسية على مؤرخي العصر، وعلى رأسهم القرطبي الذي أعطى تصوراً واضحاً لفئات الاجتماعية للمجتمع القاهري في عصره، حيث قسم المجتمع المصري إلى سبع فئات اجتماعية. إلا أن المؤلف استثنى الفئات الست الأولى من السلم الاجتماعي للقرطبي واعتبر فئة المتحاجين والشحاذين الذين يعتمدون على صدقات الناس، هي المشمولة حسب رأيه ضمن مفهوم الفقير. ولقد تحدثت المصطلحات المستخدمة لدى كتاب العصر للإشارة إلى هذه الفئة (الفقراء، أو يماش العامة، الزعر، والحرافيش)، إلا أنهم كانوا أكثر وضوحاً عند إشارتهم للزعر والحرافيش بحيث يمكن تبين وجود هاتين الفئتين المستقلتين ضمن السلم الاجتماعي للعامة (في أسفل السلم الاجتماعي للعامة). الزعر - جمع أزعر، وهي أحد فئات العامة، وكانت عبارة عن أفراد من العامة مهلهل التنظيم الاجتماعي، لا تعرف لهم أبولوجية معينة، يتركزون في المدينة في منطقتي الحسينية والصليبة، واشتهروا بممارسة رياضات المصارعة ولعبة تعرف بالشلق، واشتركهم في الصراعات السياسية إلى جانب أحد الفرقاء من أمراء المماليك أو السلاطين، وقيامهم بأعمال السلب والنهب التي تصاحب مثل هذه الأحداث، كما استخدموا كجنود مشاة في الجيش المملوكي (الجيش المملوكي كان يتكون من فرق من للفرسان)، إلى جانب ارتباطهم بمبادئ الفتوة وممارساتها. الحرافيش - حرفوش: هي فئة اجتماعية من أفراد قادرين على العمل كانت تعيش على الشحادة

والصدقات، أو من الصوفية الشحاذين كالقنندارية والحيدرية، واستخدموا في الأعمال الشاقة كعمال غير مهرة لنقل الأتربة، كما استخدموا كجنود مشاة، واشتركوا في الصراعات السياسية الداخلية التي كانت تحدث بين أمراء المماليك. ومع نهاية القرن ٨ هـ / ١٤٠٦م، أصبحت هذه الفئة أكثر تنظيمية، حيث أشارت المصادر إلى وجود رئيس عرف بشيخ المشايخ أو رئيس الحرافيش، وكان مسؤولاً أمام السلطان المملوكي عن تصرفات طائفته، كما عرفوا أيضاً بتعاطي الحشيش

أما الناحية الثالثة التي تطرق إليها المؤلف: هي ذلك النقاش الذي دار بين كبار المتصوفة حول الفقر (التخلي عن الممتلكات المادية) كمبدأ أساسي للوصول إلى منتهى الزهد والصلاح، حيث تناول المؤلف بالدراسة أفكار كبار المتصوفة مثل أبو ناصر السراج، الكلبي، أبو طالب المكي، القشيري، الحفري، وحجة الإسلام الغزالي من كبار العلماء (فيلسوف، فقيه، صوفي)، أبو نجيب السهروردي، وأبو حفص السهروردي، وردود معارضتهم من الفقهاء أمثال ابن الجوزي، ابن تيمية، ابن قيم الجوزية. وقد ركز كبار المتصوفة على أهمية تخلي الصوفي أو الزاهد عن التعلق بالممتلكات المادية (التعلق بالدنيا) كشرط أساسي لنيله درجة الصلاح المطلوبة، وإن اختلفوا حول امتلاكه ضرورات الحياة من عدمها، بينما كانت حجة مناوئهم من الفقهاء، أن الفاقة الشديدة قد تقود إلى أعمال غير صالحة، وأن الحكم على الفقير والغني لا يأتى إلا من خلال عملهم الصالح، وليس من خلال التخلي عن ضرورات الحياة. ولقد تفرزت الأفكار المتطرفة عن الفقر لدى بعض علماء التصوف فرق صوفية كالقنندارية (المؤسس جمال الدين السافي)، والحيدرية (المؤسس قطب الدين حيدر)، ذوات الأصول الفارسية، والتي ارتبطت بالفئات الدنيا لطبقة العامة والمهمشين (الحرافيش).

حيث إختار أفراد هذه الفرق الصوفية الفقر والعزوبة كمسجع حياة، وإحترفوا الشحادة كمهنة، وعاشت كذلك على إيمانهم المحسنين من كبار الأمراء، بالإضافة إلى تعاطيهم لمعد الحشيش، وإتساهلهم من قبل معاصريهم بالتقصير في أداء الفرائض الدينية.

في خاتمة الفصل: يؤكد المؤلف على أنه من الصعب إيجاد فاصل حقيقي بين الفقر الحقيقي الناتج عن ظروف الحياة الاقتصادية للأفراد، وبين الفقر التطوعي المتأني من الزهد لعدم وضوح ذلك الفاصل عند المؤرخين المعاصرين

## ٣ - الفصل الثالث: الشحادة وتقديم الإحسان

(Beggina and almsgiving)

تحدث المؤلف في هذا الفصل عن قضيتين أساسيتين: هما تقديم الإحسان من قبل الأفراد والدولة من جهة، وموقف المفكرين الصوفيين من الإحسان والشحادة من جهة ثانية، وموقف الدولة



تفعل في منع استمرار وجود الشحانة أو انتشارها أما الكيفية الثانية لتدخل الدولة: فكان عن طريق رعاية أموال الأيتام من الفقراء والأغنياء حتى وصولهم إلى سن الرشد من خلال مؤسسة (مدرع الحكم) التي يديرها قاضي القضاة الشافعي. وقد ظلت هذه المؤسسة فاعلة إلى نهاية القرن ٨ هـ / ١٤م حيث تدهورت فعاليتها: لسوء أمانة القضاة من جهة، والتقصي على أموالها من قبل أمراء المماليك من جهة أخرى أما الكيفية الثالثة لتدخل الدولة: فتتمثل في إطلاق سراح المسجونين خاصة المدنيين وتسوية ديونهم، وقد أورد المؤلف أمثلة كثيرة بهذا الخصوص.

يخلص المؤلف في نهاية نقاشه: إلى أن الصورة العامة للإحسان في القاهرة الملوكية كان في الغالب عمل فردي، وأن الدولة لم تستطع التحكم في ظاهرة الشحانة، ولم تكن لديها سياسة إجتماعية محددة للإحسان.

#### ٤ - الفصل الرابع: الوقف

ركز المؤلف نقاشه في هذا الفصل حول عدد من القضايا: حول ماهية الوقف، وتطور مؤسسة الوقف في مصر خلال العهودين الأيوبي والملوكي، والخدمات الإجتماعية التي قدمتها مؤسسات الأوقاف في مدينة القاهرة خلال العهودين الأيوبي والملوكي، والخصائص العامة للخدمات الإجتماعية المقدمة في العصر الملوكي.

الجزئية الأولى: تحدثت عن ماهية الوقف بشكل عام حسب الفقه الإسلامي، وتطور مؤسسة الوقف وإدارته في العصر الملوكي بشكل عام وموجز.

أما الجزئية الثانية فتساولت على نطاق واسع الخدمات الإجتماعية التي تقدمها مؤسسات الوقف: كالرعاية الصحية، التعليم، الإسكان، تقديم الغذاء والماء، تكفين الموتى ودفنهم بالنسبة للرعاية الصحية: فقد بدأ المؤلف كلامه بإعطاء نبذة عن التطور التاريخي لنشأة المستشفيات في مصر منذ بداية العهد الأموي وحتى العهد الأيوبي (الأموي، العباسي، الطولوني، الإخشيدي، الفاطمي، الأيوبي)، ثم ركز بشكل واسع وعميق نقاشه حول الرعاية الصحية في العهد الملوكي وبالتحديد حول الخدمات الصحية التي يقدمها البيمارستان المنصوري (المعروف في العصور الحديثة بالقصر العيني)؛ حيث فصل الحديث عنه أسباب إنشائه، موارده المالية، إدارته، أطيافه وموظفيه، وطبيعة العمل داخل هذا المستشفى.

أما الخدمة الثانية التي وفرتها مؤسسات الوقف في القاهرة: فهي التعليم الابتدائي حيث تركز حديث المؤلف حول التعليم الابتدائي المتمثل في الكتّاب: جمع مكاتب: نوعية تلاميذه، طبيعة عملية التعلم فيه، الخدمات الأخرى التي تقدم لتلاميذه من

ثم ختم كلامه: بدراسة حول الزكاة، مستهلاً بالتحدث عن ماهية الزكاة من الناحية الفقهية (كيفية حساب الزكاة - الأفراد المستحقين لها - أصناف المال الذي تجب فيه الزكاة)، وزكاة الفطر، ثم استطراد بعد ذلك في النقاش بإيراد رأي علماء التصوف (أبو نصر السراج، أبو طالب المكي، الحجفري، أبو حامد الغزالي) في الزكاة، من ناحية ماهية الزكاة وكيفية إخراجها، ومستحقها. ثم ختم الحديث في هذه الجزئية بالتركيز على الواقع التاريخي، من خلال تقديم أمثلة عن جمع الزكاة، وصرفها من قبل الدولتين الأيوبيه والملوكية.

أما الجزئية الثانية التي تطرق إليها المؤلف: فهي قضية الشحانة وتقديم الإحسان في الأدب العربي، حيث تم الحديث عن آراء كبار علماء التصوف: أمثال أبو نصر السراج، أبو طالب المكي، الحجفري، أبو حامد الغزالي، أبو نجيب السهروردي، وأبو طحس السهروردي، وكذلك آراء أحد مؤلفي العصر الملوكي كجاج الدين السبكي الفقيه الشافعي في الشحانة والشحاذين. ثم تناول المؤلف بالدراسة: ذلك الأدب العربي المتعلق بالشحاذين المتعثرين المعروفين بيني ساسان في كتابات: بدیع الزمان الهمداني (المقامات)، الجويري (المختار في كشف الأسرار)، ابن دانيال (مسرحدات خيال الظل)، وسيف الدين الطلي.

في الجزئية الثالثة: تحدث المؤلف عن الواقع التاريخي لتقديم الإحسان، حيث أورد أمثلة: حول قيام أفراد نخبة المجتمع القاهري الملوكي، والسلاطين المماليك الذين إشتهروا بمنح صدقاتهم سواء (عملات نقدية، غداء، غسل وتكفين الموتى)، لرجال الدين وطلاب العلوم الشرعية، والصوفية، والفقراء، والمساجين، وكذلك للمجانين (جمع مجنون وهو الشخص المعقوه المعتقد بركته). وذلك في عدة مناسبات وأوقات: كماشوراء، المولد النبوي، شهر رمضان، عيد الفطر، عيد الأضحى، عيد النوروز، احتفالات الختان، والاحتفالات بفتح مؤسسات الوقف (المدارس، الخوانق، الجوامع)، أوقات الأزمات (الطواعين)، عند القيام بالحملات للحربية، وعند الإصابة بالأمراض أو عند الشفاء منها.

أما الجزئية الرابعة: فركزت على الواقع التاريخي لموقف الدولة من الشحانة، ودورها في تقديم الإحسان ومعالجة الفقر. فقد قامت الدولة الملوكية بجهود تنظيم الشحانة: من خلال القبول بوجود رئيس للحراغيش مسؤول أمام السلطان الملوكي عن تصرفات أفراد مجموعته، أو من خلال بعض الإجراءات مثل ترحيل المرضى المزمنين وأصحاب العاهات من الشحاذين من القاهرة، أو منع المحتسب الشحاذين من الشحانة في الأماكن العامة خاصة في المساجد أو بالقرب منها، أو إصدار أوامر مشددة تمنع الأصحاء الأقوياء من الشحانة، إلا أن هذه التدابير لم

أما الخدمة الثالثة التي اعتنت بها مؤسسات الوقف فهي الإسكان: حيث تناول المؤلف قضية الإسكان داخل مؤسسة الرباط التي وفرت المأوى للنساء المطلقات والأرامل.

بالنسبة للخدمة الرابعة التي قدمت مؤسسات الوقف: فهي توفير الغذاء لسكان الخواص والرباطات وطلاب المدارس بشكل شبه منظم، بالإضافة إلى توفير بعض أنواع الطعام: مثل الخبز واللحم أو وجبة كاملة في أيام معينة من الأسبوع (الجمعة)، وفي المناسبات الدينية (رمضان، عيد الفطر، عيد الأضحى)، للفقراء ونزلاء السجون من الأحرار، وأحياناً من العبيد المعتقين من غير المسجونين، كما تكفلت الأسيلة - جمع سيول، بتوفير خدمة شرب الماء المجانية في أنحاء المدينة.

أما الخدمة الاجتماعية الخامسة التي تكفلت بها مؤسسات الوقف: فهي تكفين ودفن الغرباء من المسلمين من سكان المدينة، حيث وفرت موارد الأوقاف مغاسل وموظفين للقيام بعملية التكفين والدفن.

أما الجزئية الثالثة التي تطرق إليها المؤلف هي العلاقة بين الإحسان والعوت: حيث أشار إلى وجود وانتشار ظاهرة بناء الأضرحة داخل أو بالقرب من مؤسسات الوقف، وتقديم الإحسان في الأضرحة (ضريح الإمام الشافعي والإمام الليث بن سعد والسيدة نفيسة، وأضرحة السلاطين المماليك وأمرائهم)، وأن القصد من ذلك طلب الترحم والغفران للميت من قبل متلقي الإحسان، وارتباط ذلك كله بمفهوم الصدقة الجارية.

#### 5 - مستويات المعيشة Standards of living

ركز المؤلف في نقاشه حول مستوى معيشة الطبقات الفقيرة في المجتمع القاهري من خلال: دراسة السكن، الملابس، الطعام، الأجور والإنفاق على المعيشة.

تحدث المؤلف في الجزئية الأولى حول طبيعة سكن الفقراء في المدينة: من خلال تناول نوعين من أنواع المساكن هما الريم والحوش، معتمداً بصورة أساسية على الدراسات الأثرية، كما أشار إلى أن أعداداً كبيرة من الفقراء كانت بدون مأوى حقيقي داخل أسوار المدينة أو خارجها.

أما الجزئية الثانية فقد ركزت على إعطاء أمثلة عن ملابس الفقراء ذكورا وإناثاً: من خلال الاعتماد بصورة أساسية على المعلومات الموجودة عن الملابس المقدمة من مؤسسات الوقف للأطفال الذكور الأيتام والفقراء الدارسين في المكاتب، والمستخرجة من وثائق الأوقاف كنموذج لملابس الفقراء الذكور في مدينة القاهرة. بينما اعتمد على وثائق الحرم القدسي: لإعطاء فكرة تقريبية عن ملابس نساء الفقراء، نظراً لغياب مثل هذه البيانات في الوثائق المكتشفة والخاصة بالمجتمع القاهري.

أما الجزئية الثالثة فقد اهتمت بتناول مسألة الغذاء عند الطبقات الفقيرة: حيث أشار المؤلف إلى أن طعام الفقراء القاهريين كان يتكون بصورة أساسية من الخبز المنتج من القمح (في فترة الرخاء)، أو القمح المخلوط بالشعير أو غيره من الحبوب الأقل قيمة (في فترة الفلاء أو عند النقص في المعروض من القمح)، بالإضافة إلى الخضروات والسردين، بينما اقتصر تناولهم للحوم في مناسبات الأعياد، إلا أنهم كانوا يتعرضون للمجاعات في أوقات الفلاء، كما أنهم كانوا أكثر عرضة من غيرهم لأخطار الأوبئة: نظراً لعدم توفر العناصر الكاملة المكونة للغذاء في طعامهم من جهة، وسوء حالة السكن من جهة ثانية، ولعدم توفر النظافة والصرف الصحي المناسب من جهة ثالثة.

أما الجزئية الأخيرة: فعالت قضية أجور ونفقات المعيشة للغة الدنيا من المستخدمين في مؤسسات الأوقاف: كالفراشين، البوابين، القيمين، والخدام، من خلال مقارنة بيانات أجورهم الشهرية المبينة في وثائق الوقف مع المعلومات المتوافرة عن أسعار بعض السلع الغذائية خاصة القمح في المصادر التاريخية، ومدى القدرة الشرائية لنقد هؤلاء المستخدمين لتلك السلع في أوقات مختلفة من العصر المملوكي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير الأوبئة وتذبذب أسعار العملات المستخدمة.

#### 6 - نقص المعروض من الطعام والمجاعات

(Food shortages and famines)

تناول المؤلف في هذا الفصل: عدة قضايا تتعلق بنقص المعروض من الغذاء في أسواق القاهرة، والمجاعات التي اجتاحت المدينة خلال العصر المملوكي، من خلال دراسة العلاقة بين الدولة المملوكية (السلطان، الأمراء) المتحكم في نصيب الأسد من الحصة الإنتاجية للغذاء في مصر والسوق من ناحية، ومن خلال البحث في ظاهرة المجاعات عن طريق دراسة كل مجاعة على حدة من جهة أخرى. كذلك قام المؤلف بتقييم عام للوسائل التي اتخذتها الدولة المملوكية لحل أزمات المجاعات، والوسائل التي اتبعتها الفقراء للخروج من هذه الأزمات.

في الجزئية الأولى تم التركيز على أن نظام الإقطاع سمح بتركز كميات هائلة من المواد الغذائية الأساسية (القمح) في يد السلطان المملوكي وكبار الأمراء، حيث يحصلون عليها نتيجة ضرائب عينية (الحراج) تفرض على الأراضي الزراعية المنتجة لمصول القمح، والنقطة المركزية هنا حسب رأي المؤلف: أن جزءاً لا بأس به من هذه الحصة الكبيرة من القمح لا تلحق في السوق، لأسباب منها أن جزءاً كبيراً منها يستهلك من قبل السلطان المملوكي وحاشيته ومماليكه وموظفي الأجهزة المالية والإدارية والقضائية التابعة للدولة والأمراء ومماليكهم وحواشيهم وغيرهم من الفرسان المطلقين، بالإضافة إلى تخزينه لأوقات الأزمات، أو من خلال تحويله إلى نقد من خلال بيعه في السوق

بسرع مريح. كل ذلك عطل سهولة انسياب عرض هذه السلسلة في السوق، وجعل إمكانية نقضها أو غلاء أسعارها أمراً قريباً للتحقق في أسواق المواد الغذائية في مدينة القاهرة

أما الجزئية الثانية: فهي دراسة مفصلة عن كل أزمة من أزمات المجاعة على حدة منذ عهد السلطان بهبرس البندقاري وحتى عهد السلطان قايتباي، بين فيها المؤلف تفاصيل أحداث المجاعة منذ بدايتها وحتى نهايتها مستعرضاً أسبابها: التي تفاوتت بين انخفاض مستوى فيضان النيل، التضخم النقدي، الطواغين وعدم الاستقرار السياسي، والإجراءات التي اتخذتها الدولة المملوكية لحلها والتخفيف من معاناة الفقراء، وكذلك النتائج التي ترتبت عليها كل مجاعة في أوساط الفقراء.

في الجزئية الثالثة: ركز المؤلف حديثه عن الوسائل التي اتخذتها الدولة المملوكية لحل أزمات المجاعات، من خلال قيام سلاطين الممالك ببيع جزء من مخزونهم بأسعار أقل من مستوى السوق لخفض سعر السلعة، أو إعطام الفقراء خبز القمح بصورة مباشرة، أو من خلال فرض سعر موحد للقمح في السوق أو إجبار الأمراء على فتح مخازن غلالهم للبيع بالسعر المحدد، أو إجبار الأمراء على المساهمة في إعطام الفقراء، أو من خلال استيراد كميات كبيرة من القمح لزيادة حجم المعروض في السوق وبالتالي خفض السلفة.

أما الجزئية الأخيرة: فتناولت الوسائل التي اتخذها الفقراء لحل أزمة المجاعات والتخفيف من معاناتهم من أثارها، من خلال استخدام المطاحن اليدوية لطحن ما لديهم من القمح لتخفيف التكلفة، أو استعاضل الشعير والدخن والفول وخططها مع القمح لصنع الخبز، أو الاعتماد على الخضروات كالقلقاس، أو كل جثث الحيوانات كالكلاب والقطط، أو البحث في القمامة، أو الهجرة من المدينة إلى الريف أو الهجرة إلى خارج مصر. كذلك قيامهم بالتوسل طلباً للإحسان من الدولة، أو قهاهم بتصرفات عنيفة عن طريق نهب المخازن أو صوامع الغلال.

#### فقد الكتاب:

تنبع أهمية هذه الدراسة: من وجوه عديدة: فهي في الأصل دراسة أكاديمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كما أنها أول دراسة أكاديمية عميقة في هذا المجال ما أعطاها خاصية الحدثة، ثم شموليتها في معالجة ظاهرة الفقر والعمل الخيري من الناحيتين الفكرية (الفقه والنسوف) والواقع التاريخي، كذلك الاستخدام المكثف لوثائق الأوقاف في الدراسة، بحيث أعطت نتائج عالية المصداقية. هذا بالإضافة إلى المقارنة الرصينة التي قام بها المؤلف بين ظاهرة الفقر والعمل الخيري في القاهرة المملوكية ومثيلاتها في غرب أوروبا والصين

إلا أن هناك بعض الملاحظات البسيطة والتساؤلات: حول

مطابقة طروحات الفكر الصوفي مع الواقع التاريخي، وحول ممارسات جماعات الصوف ووضع مؤسسات الصوف في مصر المملوكية. على أنه ما لا شك فيه أن دراسة الفكر الصوفي والفقه الخاص بالفقر والعمل الخيري مهم لوحده من الناحية العلمية الأكاديمية البحثية، إلا أن إقامته لدراسة الواقع التاريخي هي في أقرب التصورات الممكنة من قبيل التعميم وليس ماسة بصورة مباشرة بالظاهرة المدروسة. كذلك يجب التذكير بوجود كتاب معاصر أغفله المؤلف تطرق إلى مسألة الفقر، هو كتاب (الدجني، أحمد بن علي (ت. ٨٢٨ هـ / ١٤٣٥ م)، الفلاحة والمفلوكون، القاهرة، ١٣٢٢ هـ.). كما أني أستطيع العذر من المؤلف: إذ أني لم أتبين سبب ترتيبه لتسلسل فصول الكتاب بهذه الطريقة التي قد ترك تفكير بعض القراء، حيث تمت مناقشة نظرية العلماء المسلمين لمسألة الفقر والغناات الاجتماعية الفقيرة في الفصل الأول، بينما خصص المؤلف الفصل الثاني لمعالجة قضيتي الشحانة والإحسان تاركاً مناقشة مستويات المعيشة للفصل الخامس، ونقص المعروض من الطعام والمجاعات للفصل السادس بينما احتل الوقف الفصل الرابع. وأستطيعه عذراً مرة أخرى فقد أكون مخطئاً في تصويري؛ لكن أليس من المنطقي أن يناقش الإطار الفكري للفقر والشحانة والإحسان في فصل أو فصلين مستقلين، وأن تخصص فصول مستقلة لمناقشة الواقع التاريخي، لما بين الفكر المجرد والواقع من تباين في أغلب الأحيان خاصة في العصور الوسطى التي غلبت على الناس فيها الأمية. أو ليس أجدي من الناحية المنطقية: التدرج في الطرح من الفكرة إلى الواقع، من مستويات المعيشة إلى نقص الطعام إلى المجاعات، ثم تجاوب المجتمع كدولة وأفراد لمواجهة تلك المشاكل عن طريق الإحسان أو الوقف أو الحلل الطارئة، ووسائل الفقراء لمواجهة الفقر والمجاعات عن طريق الشحانة أو التماس الإحسان أو غيرها من الطرق.

في الختام أود التنويه بهذه الدراسة: فهي أفضل دراسة أكاديمية كتبت عن الفقر والعمل الخيري في الدولة المملوكية، بل في التاريخ الإسلامي الوسيط حتى الآن. وهذا الكتاب جدير بأن ينسج على منواله دراسات أكاديمية أخرى تعالج مسألة الفقر في العصور الإسلامية الوسيطة في بيئات جغرافية أخرى، وأن تستكمل الجوانب الهامشية التي لم يرغب المؤلف التركيز عليها في هذه الدراسة ببحوث جديدة.

• كتاب «الفقر والعمل الخيري» في التاريخ الإسلامي الوسيط  
مصر المملوكية ١٢٥٠ - ١٥١٧ م

POVERTY AND CHARITY IN MEDIEVAL ISLAM: MAMLUK EGYPT, 1250-1517

أدم صبره

دار النشر جامعة كامبردج

تاريخ النشر: ٢٠٠٠ م

# الشاعر بسام حجار في ألبوم عائلي

دندار شلمز \*

الكتابة وتأسيسها لخلق جمالي  
وشعري شفيف والتلذذ في  
ترجيع الكتابة بها وصوغ أشياء  
متروكة التدوين لهيئتها وتفعيل  
المجرد من غرائزها.

والأمر الآخر اللافت في تجربته  
ميله في تضمير ثقافته الواسعة

ضمن دواخل  
قصائده على  
صورة هشاشة  
تتباهى بتفككها.

بسام حجار الشاعر  
وبسام حجار  
المالك لمناسق  
ثقافية مترامية في  
أمور المكتوب وفن  
الترجمة عن لغات  
الغير مغنيتها بها  
صفحات الجرائد

والمكتبات- يمكنك الخوض في  
ذلك وذلك باب آخر.

في «ألبوم العائلة».. يطلعنا  
بسام حجار على منحى أفعال  
حياتية مكرورة في أفعال القائل  
بشكل آني وقابل الاستحداث  
بشكل دائم مستمر ويقدر على

في مجموعته الشعرية الأخيرة «ألبوم العائلة» يليه  
«العابر في منظر ليلي» لإدوارد هوبر، يستمر الشاعر  
بسام حجار في تقديم حيوات مختره الشعري  
الخاص التي أثبتت فرادتها ونكهتها عبر ثلاث عشرة  
مجموعة شعرية: مشاغل رجل هادئ- ١٩٨٠ لأروي  
كمن يخاف ان يرى - ١٩٨٥، فقط لو يدك- ١٩٩٠،  
صحبة الظلال- ١٩٩٢، مهن القسوة-

١٩٩٣ مجرد تعب- ١٩٩٣، معجم  
الأشواق- ١٩٩٤، حكاية الرجل الذي  
أحب الكناري- ١٩٩٦، مديح الخيانة-  
١٩٩٧، بضعة أشياء- ١٩٩٨، كتاب  
الرمل- ١٩٩٩، سوف تحيا من يعدي -  
٢٠٠٩.

من خلال تعن قليل في معنونات  
مجموعاته الشعرية يمكن الوصول الى  
استنتاج مفاده استنطاق البسيط من  
الكلمات في ترابطات لها وقع خاص بما  
لها من بساطة. والقارئ لمجموعاته  
سوف يتفرد ايضا في تلمس خيط حساس،

فاصل ودقيق في ترسيخ خصوصية هادئة او قل  
تتهادى كمن زادت حمولة تعبسه في فريز كنوزه  
المتعبة.

والأمر اللافت في تجربته اشتغاله على رهط قليل من  
المفردات مستخدمة في شؤون حياتية ومهملية في  
الكتابة... عاملا على انتشالها من سيرتها العادية  
واعادة بث الروح في حقولها واستعمالها في أفاق



\* شاعر من سوريا

إعطائها حس حار لسلب اشياء بسيطة من خلال توزيع المفردات على كل فعل وربطها مع بعضها البعض في مفصلات حميمة ذات طابع شعري خالص في فضاء النص.

«طرف مائدة

أطباق وكؤوس ما زالت نظيفة

أشخاص أعرفهم جيدا

عند الزاوية اليسرى، على الطاولة

علبة تبغ معدنية وقداحة من فضة مطرقة قديمة

على العتبة مبسم سيجارة عاجي

وكرسی شاغر

وكانوا في غيابه

ريثما يعود» (ص ٢٩)

وبعيد هاتيك المواضع من زوايا ذات رؤى مختلفة يبدو الشعر عند بسام حجار على هيئة ملكة خاصة وملادن وجودي يلجأ إليها كلما أراد البوح عما يدور في شعوره تجاه ما يحدث أو سيحدث في الحياة من شروخ وتصدعات ما حدث، وفقدان كائنات ذات التصاق في تسير حالة العيش المشترك.

الشعر عنده صعب حتى ولو ظهر في إطرار متواضعة لصور الابيض / الأسود... نلاحظ مثلا كيفية خلقه لفضاء بين زمنيين على الورقة البيضاء من خلال أدوات: كان/ كان/ كنت/ كانوا:

(سألت الرجل الذي كنته قبل عام لم لا أراني بينهم؟) (ص ١٤)

بهذه الطريقة وشقيقاتها ذات الالتفاف على نفسها ينسج أسرة مشتركة لغرف شعرية معتمدة وينيرها باستجواذه على السرد الحكائي والتخييلي والتصوير ذي الطابع الراهني.

ويخلق عتبة شعرية بين ماض وحاضر بأسلوب يبدو مقترضا في إلهاد واجهة النص الشعري وسرعان ما تظهر في مقاسات النص مسحة معاشة عميقة ونقية

ويتراوح ذلك بين الحوار والتأمل في طقوس الاشياء المحيطة بها.

ويطال بأناقة الفقيه على أفقه الشعري ويترجل ذهابا الى ترتيب شؤون حياتية وإزالة الغبار عنها وربط علائقها المستحدثة مع المنظور الشعري كحالة تنبأ متعدد الحضور:

(كانت تحدد في المكان البعيد

كأنها تراني

وكنت أعلم أني، هناك

في المكان البعيد،

حيث تراني) (ص ٢١)

يمنح بسام حجار قصائده احتمالات من أجل الحصول على إحساس وقوة الاختزال والتواجد الثنائي مع المسافة المفترضة الفارقة بينهما على طاولة النص معتمدا على طاقات تصويرية خلقة وشحنات شعورية مؤلمة وحارقة... والامساك بأشياء صعبة وعميقة تتواجد في دواخل معظم الناس:

(قالت لها:

أنزلي الصورة عن الجدار

وامسحي زجاجها برفق

بالقماشة الحرير التي في الخزانة

والإطار

وانتهبي الى ثنية الهاقة وربطة العنق

ورطبي شفتيه

وشعره بالماء البارد

ضعيها على الكنية، في صدر الدار، قليلا

وافتحني الباب

فالتقوس جميل)

#### هامش

ألبوم العائلة يليه العابر في منظر ليلى لإدوارد هوبر تنصدها لوحة للفنانة ريم الجندى صادرة عن المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ٢٠٠٢ في ١١٢ صفحة.

## «موسم أصيلة» في يوبيله الفضّي الأفق التعددي كخيار واتجاه

يشبه في بعض قسماته العمرانية الكثير من المدن  
العمانية الساحلية.

يمكن للذاكرة أن تحتشد بمشاهدات وذكريات على  
المستوى الشخصي والفكري والثقافي، فكم من  
العلاقات والوجوه والصدقات التي أقيمت واستمرت  
على أرض هذا البلد في موسمها الحاضن لجنسيات  
واتجاهات وأمزجة مختلفة فكانت الصلات  
الشخصية الحميمة متزجة بالحوارات الفكرية  
والفنية مهما سط الخلاف والتباين في الآراء والأفكار  
أحياناً.

ورغم مناخات القمع العربية السائدة على أصعدة  
شتى في كل حذب وصوب، تبنى «موسم أصيلة»  
طموح خيار الديمقراطية الصعب في هذه الأزمنة  
العربية المدلهمة التي تفتقر إلى مشروعها الحضاري  
الثقافي بالمعنى العميق لهذا المصطلح الذي ابتذل  
مثل الكثير ممن على شاكلته في الخطاب العربي  
الشعاري ... فهذا المشروع الذي انكسر تاريخياً قبل  
بدايته الفعلية، ربما لا يأتي هكذا دفعة واحدة  
كمعطى جاهز، وليس هبة من السماء أو انفجاراً  
أرضياً كانهجارات ثروة أو وهم أفكار تزعم لنفسها  
الجامع المانع والنهائي. الكتاب والمتفكرون وكل  
الفعاليات الواعية المدركة لحجم الخطر الذي أصبح  
يهدد الكيان الروحي والمادي أو ما تبقى منه  
للشعوب العربية ويكاد يرمي بها خارج الزمن  
والتاريخ عبر وسائل داخلية وخارجية تقبّار في  
الفك والاستئصال والتدمير. التجمعات الثقافية  
والفكرية العربية وفعالياتها، التي هُملت نتيجة  
لعدم الإيمان بالثقافة وهيمنة السياسة بأوهامها  
وتهريجها الذي انتهى كتجسيد أوضح في دفع بعض  
الفصانيات العربية، هذه التجمعات أو الفعاليات

كان «موسم أصيلة»، هذا العام مفعماً  
بالنشاطات والندوات الكثيرة المتعددة  
الوجوه والاختصاصات. كان عام  
اليوبيل الفضّي لهذا الموسم الذي أصبح  
علامة مضيئة في المشهد الثقافي العربي.  
هذه الورقة التي قدمها سيف الرحبي  
في الندوة الأخيرة للموسم والتي وسمت  
ب(ندوة الندوات) ضمت حشداً من المفكرين  
والأدباء والفنانين من مختلف الأرجاء  
العربية والعالم. كان في مقدمتهم أدونيس،  
محمد أركون، الطيب صالح، عبدالمعطي  
حجازي، العربي المساري، إدورد مونيك،  
أحمد المديني، السيد ياسين، فيرادرابي،  
انطونيو جالا، أمين معلوف، هشام  
شرابي، صلاح استيتيه .... الخ.

في هذا العام المميز لمنتدى أصيلة الثقافي الإبداعي  
وموسمها الدولي، الذي يترك خلفه ربع قرن من  
الزمن ويتطلع إلى مستقبل مليء بالاحتمالات  
والاحلام.

في خضم تلك السنوات وحسراً منذ مطلع  
الثمانينيات حين بدأنا نغذ إلى هذه المدينة الصغيرة  
الأخذة في نموها الثقافي والعمراني، هذه المدينة  
المجدولة من أمواج المحيط والتاريخ البعيد الذي

مدعوة أكثر لخلق حوار جدي مع الذات واقتحام المناطق المقصية فلسفة وفكراً وفناً. ومع الآخر من كل الاماكن والجنسيات والهويات الثقافية والروحية مما يسهم اسهاماً كبيراً في محاولة تبين رؤية المشروع الحضاري المعلوم به منذ بداية القرن المنصرم، ذلك القرن الذي كان بامتياز قرن الإنجاز العقلاني الباهر على مستوى التاريخ، وقرن الحروب والإبادات والتنكيل، انها سمة العقل الملتبسة على نحو تراجيدي.

أشرت الى امكانيات الحوار مع (الآخر) بعد الذات الفردية والقومية المعزقة أيما تمزيق والمنفصمة رؤية وسلوكاً.

وهذه الاشارة لا تحمل أي بعد تبشيري، فواقع التاريخ والعلاقات البشرية أكثر تعقيداً من أي تبشير ووعظ، أو تفاؤل مبسط، لكن الضرورة لمثل هذه المعرفة وهذا الحوار الحقيقي ليس مع الغرب وامتناده الأمريكي، أي مع الحضارة الممسكة بزمام الكون فحسب، وانما اضافة اليه مع ثقافات وهويات اخرى تربطنا بها روابط التطلع الى تجاوز الواقع المزري الذي نتخبط في ظلامه الغزير منذ أجيال.

«موسم أصيلة» أشار إلى هذا فعليا وكان جزءاً من طموحه، فشهدنا ذلك التماس الحوار مع هويات إفريقية وآسيوية ولاتينية، استمراراً للسجال العربي في مناحي الفكر والأدب وأنماط التعبير المختلفة التي حظيت بالحضور على اختلاف مشاربها ومنازعها، فوحدة الثقافة العربية ليست وحدة ايدولوجيا أو شعارات وهتافات تملؤها هذه الجهة أو تلك، إنها وحدة مصير لا يقبل الفكاك إلا في القراءة الخاطئة للتاريخ.

غياب هذا الحوار وهذا الجدل ضمن الخيار الديمقراطي الذي لا يقصي ولا يلغي المختلف ويبيده ضمن مذبحه الواحدية والاستبداد الذي تمتلئ بأطرافها العنيفة دنيا العرب.

غياب هذا الحوار وهذا الانفتاح التعددي هو ربما واحد من الأسباب العميقة التي قادت إلى أصوليات

عربية توجتها الأصولية الاسلاموية التي تقصي أي حوار من أطروحاتها عدا حوار العنف والسلاح.

الوضع العربي البالغ الانحدار في مستويات شتى بالضرورة يتحول الى مزرعة خصبة تعج بكل أنواع بكتيريا العنف والفساد والظلام .

هناك المناخ العالمي الذي لا يقل تحفيزاً لمثل هذه الأصوليات العنيفة، للفكر الصهيوني الطالع من أوهام ميشولوجية خرقاء والبالغ التعصب والانحطاط على المستوى الحضاري والديمقراطي ضد الآخر، مدفوعاً بتحالفه مع أشباه النازيين الجدد في العالم.

هذه العناصر مجتمعة تهدد انجازات الفكر الحضاري الخلاق على مدى الأزمنة التي قدمت فيها البشرية وطلانها العلمية والمعرفية كل تلك التضحيات الجليلة والمروعة كي تصل إلى هذا المستوى الإنساني والأخلاقي اللائق بسكان هذا الكوكب الأخذ في الشخوخة والانحلال عبر الفعل البشري نفسه.

هذه العجالة التي ليست إلا إشارة تحية متواضعة لموسم أصيلة في يوييله الغضي، أشارت إلى أهمية الحوار والخيار الديمقراطي تأسيساً وبداية من الجمعيات والأطر الأهلية والمؤسسات المدنية التي ينتمي إليها منتدى أصيلة، حيث الثقافة الطامحة إلى الانسلاخ من إهائها السلطوي وإكراهاته وإملاءاته، وربط هذا السياق بالرؤية التتموية التي يستفيد منها سكان هذه المدينة الكريمة، التي أصبحت بشرائحها ووجوهها وطبيعتها الأخاذة، جزءاً من وجداننا وتربحاننا العاطفي، فكانت دائماً مقصداً ومبتغى ونحن نقيم في أكثر من بلد ومكان، كمحطة دفي إنساني بين الأخوة والأصدقاء.

أحيي هؤلاء الأخوة والأصدقاء القائمين على إنجاز هذا الموسم الثقافي، على الدأب والمثابرة، وفي مقدمتهم الأستاذ محمد بن عيسى، الذي رغم انشغالاته الكثيرة، كان هذا الموسم من مشاغله وهواجسه الاساسية.

# رسالة

## عيسى مخلوف \*

باريس، في العاشر من يونيو ٢٠٠٣

صديقي سيف،

هذه الرسالة كان من المفترض أن أكتبها قبل حرب الخليج الأخيرة. لكن العمل المأجور، وهو بجانب منه أشبه بحرب صغيرة، لم يسمح بذلك آنفذاً، ولا الوقت الذي يضيق بنا أيضاً، ذلك الذي يتسرب من بين أصابعنا ويلهيننا أحياناً عما دونه. الوقت الذي لا تشير إليه عقارب الساعات التي حتى وإن توقفت كلها في العالم كله، دفعة واحدة، يبقى سائلاً جارفاً معه كل شيء. أضف أن علاقتي بالرسائل، الرقمية منها والعادية المرسلة بالبريد، ليست دائماً على ما يرام.

ما الذي أضيفه إذا قلت إن الوقت يمضي بسرعة، وإننا التقينا المرة الأولى منذ حوالي العشرين عاماً، في الحي اللاتيني في باريس، وتحدثنا عن الشعر والدراسات الجامعية والصحافة، وعن شؤون العالم العربي وشجونه... ترى ما الذي تغير فينا الآن، وما الذي تغير فيها؟

أمس شاهدت فيلم «دوغفيل» Dogville للمخرج السينمائي الدنماركي لارز فون تريير والذي بدأ يعرض أخيراً في صالات السينما الباريسية بعد عرضه لأول مرة في مهرجان «كان» الأخير. هذا الفيلم، لفرط واقعيته، لا يُطاق ولا يرحم ويقدم الواقع بشكل نيء. يندلك إلى كواليس المظلمة، ويحبك إلى جحيم دانتة: «أيتها الداخلون، اتركوا وراءكم كل أمل».

أذكر قول الكاتب الإنجليزي جورج أورويل: «السلطة هي في إلحاق الألم والذل». هي في تمزيق النفس البشرية إرباً وجمعها في ما بعد تحت أشكال جديدة من اغتيارنا. وهذا ما يناقض تماماً مثل السعادة التي تخيلها المصلحون القدامى. إنه عالم الخوف والخيانة والعذاب. عالم الساحقين والمسحوقين. العالم الذي بقدر ما يتصفى ويفترق، يصبح أكثر شراسة ويطشاً. أما راية التقدم التي يرفعها عالمنا، فلن تكون إلا لتقدم نحو المزيد من المعاناة

والقهر. هذه العبارة التي يطلق من خلالها جورج أورويل نبوءته السوداء في كتابه «١٩٨٤»، تجسد عالماً استبدادياً مربعاً، لكنه على أي حال أقل رعباً من العالم الذي يقدمه فيلم «دوغفيل» (Dogville).

إذا كان ثمة ضحية وجلاد في رواية أورويل، فإن فيلم المخرج الدنماركي يكشف أن البشر، جميع البشر، صغيرهم وكبيرهم، هم في عداد الجلادين. حتى غرابيس، الضحية التي يلاحقها المجرمون [تقوم ببطولة الفيلم نيكول كيدمان]. تنقلب فجأة لحظة يتم تسليمها وتصبح، هي الأخرى، جلادة عندما تأمر بقتل جميع أبناء القرية ولا تعفو إلا عن الكلب.

بانضمام غرابيس إلى فريق القتل، يكشف الفيلم عن أحد هواجسه الأساسية المتمثلة هنا في حدود الأخلاق. لقد كانت البطلة تجسيدا للمثل طوال الفيلم، بعد أن التقت بتم، الكاتب الذي أعجب بها وأقنع أبناء القرية بحمايتها. إلا أن هؤلاء وبعد أن قبلوا بها بينهم انقلبوا ضدّها ومارسوا عليها أشد أنواع السادية. حتى الخادمة السوداء في الفيلم تحولت معها إلى سيّدة بلا رحمة. حتى الصبي الذي كانت ترعاه وتدرسه طعن بها. ورجال القرية الطيبون كشفا عن أنبياهم، الواحد بعد الآخر، وأمعنوا في اغتصابها وإذلالها. بعد أن قيدها بسلسلة من الحديد مريوطة إلى أسطوانة حديدية يصعب جرّها.

لكن الأدهى من كل شيء هو تصوير الطفل بصورة الكائن المسع المغيث، القادر على إلحاق الأذى بالزائرة الشائفة الهاربة، وهذا ما يناقض تماماً مع ما يتم تداوله إلى الآن حول براعة الطفولة. حتى الكاتب يبدو هنا واحداً من أحط الكائنات وأكثرها أنانية وإجراماً. خافياً وجهه الحقيقي وراء قناع من العبارات المنمقة كطائر يخفي سكيناً تحت جناحه. وهو هنا، في الفيلم، لا يكتفي بأن يكون شاهد زور، بل كان أداة من أدوات الجريمة. وهو يلعب دور يهودا الذي تسلّم اليوم من كان أعلن عن حبه له بالألمس.

\* كاتب من لبنان يقيم في باريس



والأدنى أيضاً هو تقديم الفيلم للكاتب بصورة المزور لا الضمير الحي كما من المفترض أن يكون. الكاتب الذي أحبها وعاد فوشى بها إلى القفلة يدحض فكرة أن المبدع هو من طينة أخرى أكثر ارتباطاً بالأخلاق والجماليات، كما يدحض عبارة دوستوفسكي القائلة إن الجمال وحده سينقذ العالم. تأييد الجمال في عالم مفلق على نفسه، ومن الذي سيصوغه ويعمل على حمايته؟

من خلال فيلم «دوغفيل» Dogville، يقدم المخرج صورة سوداء عن النفس البشرية، وهو لم يميز أحداً عن أحد، يختصر ذلك بالقول «إن الشمس التي ستشرق ستفصح قبح المنازل والبشر»...

لا نافذة هنا ولا منفذ. لا شعاع يصفحنها. لا خلاص ولا رجاء، بل أنفُس خاضعة لتواضعها ولأقدارها. تذهب إلى العنف والموت كأنها تقوم بنزعة. أم أنها نزعتها الوحيدة المتوارية وراء الثنائيات الخادعة: الشر والخير، الظلم والعدالة، القبح والجمال...

وهذه الرؤية القائمة لحقيقة العالم تختصرها تلك العبارة الخطيرة الغامضة التي كان أطلقها الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو حين قال: «في الذي اضطُود بالأمس يكمن الذي سيضطُود بدوره في الغد».

أطلت في الحديث عن الفيلم، لكن تركيزي عليه يفصح عندي ميلاً كنت لا أجوز في الماضي على الإفصاح عنه بصورة مباشرة. كنت أظن، على خطأ ربما، أن من واجب الكاتب أن يستل الأمل من قلب الناس وأن يلعب دائماً لعبة المهرج. أن يكون جميلاً واقعياً. أو هو يصعد الواقع جمالياً. لكن ما معنى ذلك كله حتى لو كان الأدب والفن، ومعهما الثقافة بأكملها، في خدمة الحياة وليس العكس؟ إنني أطرح اليوم علامة استفهام كبيرة على الكتابة ذاتها وعلى الإبداع ذاته. وأخشى أن يكون هذا الإبداع من العوامل التي تساهم في تلميع صورة العالم والتخفيف من قسوته. لقد بت أكثر فأكثر على يقين أن العالم أقرب إلى نفسه وإلى صورته الغلغلية في السَّاسي والحروب. فكيف ننسى أن الحرب مُرضعة للعالم؛ وأن الاستبداد جزء الوجود. وكيف ننسى أن ثمة دولاً، وحدوداً بين الدول تحميها جيوش مدمجة بالأسلحة؛ ومن يمتلك أحدثها

وأعتاها يملك العالم؟ وكيف ننسى أننا لا نزال لكي نعيش نقتل الحيوان ونأكل لحمه؟ ولنا في حاجة لأن يأكل واحداً لحم الآخر لتكون أكلة لحوم بشر طالما أننا نتأكل بصورة رمزية كل يوم؟ ألا ترى معي ذلك، أم أنك ترائي أسود في نظرتي إلى العالم وتخاف مني مثلما أخاف أنا من نفسي أحياناً؟ لست أدري لماذا تخطر في بالي الآن بالذات عبارة أيوب: «معرّون متعبون كلّكم». لكننا مجرد عبارة في سيرة عارمة مليئة بالطاعة والقبول والاستسلام. والأفضل من هذه السيرة التي يذهب صاحبها إلى مصوره مطعناً قابلاً بقدره، هي تلك العبارة التي كانت وجهتها زوجته إليه ساعة لم تعد قادرة على احتمال رؤية الآلهة: «الغنة ومّت»...

عذراً يا سيف. أمهلني قليلاً لأضع موسيقى باع. لآسمع كاتلين فيرييه تنشد الإنجيل بحسب القديس متى. لكنني أعرف مسبقاً أن هذه الموسيقى على جمالها لن يكون لها الآن، في هذه اللحظة بالذات، الوقع الذي لها في. وكيف يكون لها هذا الوقع وأمامي كتاب «جدار بين ظلمتين» الصادر حديثاً عن دار «الساقبي» في بيروت ويحمل توقيع كل من المهندس المعماري المعروف رفعة الجادرجي وزوجته بلقيس شرارة؟ هذا الكتاب يقدم شهادة حيّة ونادرة عن تجربة السجن، ويكشف عن طبيعة السجن العراقية في زمن الرئيس العراقي السابق صدام حسين، كما يكشف من خلال هذه التجربة الفردية القاسية عن معاناة شعب بأكمله. يمكن أن تعود إلى هذا الكتاب لتكتشف ماذا يفعل النظام العربي بمواطنيه، وكيف أن همه الأساسي ضرب هذا المواطن وسحقه وإلحاق النذل والأذى به والتعامل معه بصورة مذلة وتجويعه واستئصال رغبته في الحياة، ودفعه دفعا إلى الموت أو الهجرة... يروي الجادرجي كيف تم إدخاله إلى السجن بدون سبب، وكيف تم التعامل معه ومع المساجين الآخرين بصورة حيوانية بشعة. نفهم لدى قراءتنا لهذا الكتاب كيف عملت الأنظمة العربية على ترسيخ الجهل وتعبيد الطريق أمام الأصوليات المزدهرة وأمام العنف، وذلك بحماية ورعاية الدول التي وعت، بعد الحادي عشر من سبتمبر، معنى التلاعب

بالفرصة الدينية إلى هذا الحد وتحويلها بالكامل إلى قبيلة موقوتة قد تنفجر في كل لحظة وفي أي مكان. أنذكر الآن يا صديقي يوم ذهب في الثمانينيات إلى مهرجان «المريد» الشعري، ليس بوصفي شاعراً وكتائب بل صحافياً، وكنت يومها مسؤولاً عن القسم الثقافي في مجلة «اليوم السابع»، وهالتي أن أرى، من المطار وحتى الفندق، عشرات التماثيل واللوحات الزيتية التي تمثل شخص الرئيس العراقي الهارب بأشكال وحركات مختلفة. هالتي أكثر الشعراء الأساسي المرفوع على الطرقات والذي عبره كان يشارك في «المريد» الشعراء والكتاب والفنانون. وكان الشعراء: «كل القصائد تغني لصدكم مبدع الانتصارات».

لدى عودتي إلى باريس كتبت في «اليوم السابع» مراجعة مفصلة لتغطية ذلك المهرجان الشعري الذي يشكل فضيحة للشعر كمعظم المهرجانات الشعرية، وركزت على المنحى السياسي للمهرجان. كان هذا المقال الذي منع من دخول العراق السبب الأول الذي دفع بصاحب «اليوم السابع» إلى التخليص مني، وكنت صدمت ما قاله أمامي في اجتماعات التحرير الأولى من أن المجلة حرة ولا تخضع في سياستها لأي نظام عربي.

في مقالي عن مهرجان المريد لم أذكر أنني في اليوم التالي لوصولي إلى بغداد دخلت الفندق ووجدت بذلة عسكرية مستريحة فوق السرير وإلى جانبها رسالة تحدد موعد لقاء الشعراء، صباح اليوم التالي، في باحة الفندق. ليلتها لم أجد بسهولة سبيلاً إلى النوم. وفي الصباح، أحكمت إغلاق الستائر وقررت ألا أرى على الهاتف. وللصادفة كانت غرفتي تطل على مدخل الفندق حيث تجمعت الشاحنات التي جيء بها لنقل الشعراء إلى موقع «الانتصارات». كنت أظن أن جمهور الشعراء جاء إلى الشعر لا إلى الجبهة. وكان فضولي لمعرفة من سيركب تلك الشاحنات أكبر من خوفي. فرحت أنظر بالخفية، من وراء الستارة، ورأيت الوجوه المتدفقة وبينهم وجوه بعض أصدقائي من الشعراء والباحثة والنقاد العرب. من أولئك الذين لم أتخيل أنني

سأراهم يوماً داخل بذلة عسكرية.

لقد استطاع صدكم أن يحول زائري بلاده من الشعراء، ولو ليوم واحد، من شعراء إلى جنود... وفي بقاع أخرى من العالم العربي كان جنود المذمورين يستعدون للانقضاض على كل ما تدب فيه حياة، وعلى تغطية كل وجه يتجرأ ويعلم عن قسامته.

يومها ما كنت أدرك بعد أن جزءاً مهماً من خلل الثقافة العربية كامن في مثقفها أنفسهم، وأن هؤلاء في تلك الأحزاب في الخمسينيات والستينيات كانوا يكفرون من يخالفهم الرأي ويخونونه ويجرمونه قبل أن يبدأ التكفير الديني في مجتمعاتنا. كنت أذهب إلى المريد ولا نزال حتى الآن نلبي دعوات أنظمة تحرق الفكر والثقافة وحرية الفرد ولا تدين إلا للزعيم الواحد الأحد، الكلي المطلق...

حيث أنت الآن يا صديقي، تنظر إلى اليسار فترى الجبال الجرداء الشامخة. تلتفت نحوها لكي تسألها، فتخالها هي التي تسأل. وتشعر، في أعماق ذاتك أنها، مثلك، غريبة. وتلتفت إلى اليمين، فترى النساء المحجبات المطيعات، وترى الذكر الضحل يتقدم أربعاً منهن... وتتساءل عما إذا كنت مسلحاً بما فيه الكفاية لمواجهة ذلك كله.

ألا تزال تذكر يا سيف يوم التقينا في باريس منذ أكثر من عشرين عاماً... غريب أمر هذه الأعوام، لو نعرف إلى أين تمضي؟

منذ ذلك الحين، وكلما رأيتك في تلك اللقاءات القليلة النادرة ألفت صمتك يوماً بتلك العبارة التي وردت في كتابك الأخير «مقبرة السلالة»: «لو تنجلي هذه اللحظة المحتشة بالأحلياف/ وتتركني أمناً قليلاً/ على ضفاف هذه الصحراء...»

إذا كانت هذه هي أمنيتك، وهي أمنيتي أيضاً، فإنها ستتحقق في أول مرة نغض فيها جفنيها ونستمع إلى موسيقى الدأبل البعيدة، تلك الموسيقى التي ليست من هذا العالم.

محبتك لك،

وعلى أمل لقاء قريب.



## الواقع والكتابة

المجاز والمماثلة في الجمل وال عبارات هي الصورة التي يوراي فيها المبدع قلقه في كشف ماهية الكتابة ومدلولاتها وظلالها البعيدة.

إن مكاشفة الواقع كالكابض على الجمرة الحارقة وإن رسم الحقيقة الكاملة لا تتم إلا عبر خيوط ومغاور يدس فيها الكاتب روح اللغز من خلال الصورة الأخلاقية الإبداعية. فالعينة المأخوذة من روح المكان وإرهاصاته لا يتم التقرب منها إلا بحذر ولا تتم إلا بالتحايل في طرحها بصورتها اللامتناهية ماراً بذلك إلى روح الكاتب نفسه التي يكون حذره منها كما لو أنها غاية مشحونة بإرهاصات العنف والابتدال واحتقار كل ما يعيشه في واقع تزج به حرب قلقه مجنونة ومخنوقة عبر غرف ظلام الوجود بكل غطرسته وعنفوانه وحياة اللاطمأنينة. فينبهوع الشر يخرج من بطن الأرض الأم، هذا الامتداد العميق في العدم كما تمثله المحيطات بامتدادها الشاسع والصحراء بوحشتها، فيتيه هذا الكائن الصغير المزروع في أعماق هذا السديم بحساسيته المفرطة ورهافة عالمه المليء بعذرية الطفولة والعزلة والجمال المفرط حتى الغياب.

إن ذلك السيل من الخوف والرغبة والاختلاجات النفسية الذي يعتره كما لو انه بذرة مدسوسة في أعماق طينة الوسائوس ورحلة اللاجودي مستشرفاً منها نبذة الجمال ورائحة الحقيقة الخالصة عبر المقاومة والتكيف وإدراك ما يستطيع ادراكه ببقايا الرؤية الحاملة عبر الكتابة.

إن هذا التشظي النفسي والانفلات الروحي المتخبط بين حربة الواقع الدموية ومتاهات الذاكرة والتي تطلن كينونة الكاتب فيحفر له نفق الغربة والوحشة نتيجة ما يدور حوله من آلات صنعها أبناء جلدته استجابة لنداء المطلق الذي استشرى بهم وكشف عن

أنياب أفعاء المغروسة فيهم مطلقة كافة سمومها، تلك العدوانية البغيضة حد الحرف والمضحكة حد الجنون. أي ربح زجت بروحه النقية الطاهرة في هذا الكون المقامر بنفسه.

لذا فإن الكتابة تبدأ حين يتلاشى العالم المتبدل مخترقة مغالقات السحالي البشرية بهزلها المشين، رهاصة الرحمة في حاضر لا نقرأ فيه أو نرى إلا سورالية دموية وتطرفاً عجرفياً ماداً بإنحطاطه الغزير نحو تهيمش كل ما هو مبشر ومجدد للفكر الإنساني ومسلماته وبيدهاته. تأتي الكتابة لتظهر ذلك التناحر والصراع المبنين على الأفكار الرجعية والمضنية بصورها المزورة حول كل ما هو يخدم المصالح الشخصية، فتأتي بالسكنية إلى روح العالم وتنسج حباً للتواصل الإنساني والمعرفي ضمن أيقونة المعقول والمنطقي.

فهذا الاحتجاج الراض ما هو إلا لمشاهدة قضاء محكم لبناء أهم عنصرين يشكلان الوجود وهما الطبيعة والإنسان.

يحيى الناعبي





## A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:  
**Saif Al Rahbi**

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.  
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ  
**خلف العبري**

البريد الإلكتروني  
**nizwa99@omantel.net.om**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت  
**www.nizwa.com**

طبع بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مياشر : ٦٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب:٢٣٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

### إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لن نقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصالية الاصدار.



العدد السادس والثلاثون

أكتوبر ٢٠٠٢م - شعبان ١٤٢٤هـ



## \*باي مكان في العالم . وفي أي وقت . خدمة تجوال الإنترنت من عمانتل تجعلك في تواصل دائم.

لم تعد لك حاجة بعد الآن للبحث عن مفهى الإنترنت أو دفع مبالغ باهظة للإشتراك في الإنترنت عندما تكون خارج السلطنة .  
كمشترك في الخدمة كل ما عليك القيام به هو التقدم بطلب الاشتراك في خدمة تجوال الإنترنت لدى عمانتل . الخطوة الثانية هي تحميل برنامج على الكمبيوتر المحمول الخاص بك . وبذلك عندما تسافر إلى الخارج عليك فقط توصيل الكمبيوتر بتخط الهاتف حتى يمكنك الدخول إلى حساب الإنترنت الخاص بك لدى عمانتل . إن الأمر في غاية البساطة حيث يمكنك التحويل حول العالم وأنت جالس في غرفتك بالافتق وسوف يتم احتساب فاتورة تجوال الإنترنت مع فاتورة اشتراكك في الإنترنت بالسلطنة . إنها طريقتنا الخاصة في جعلك متصلاً بشبكة الإنترنت في أي زمان ومكان .

**مزايا تجوال الإنترنت من عمانتل :** • يمكنك الدخول إلى خدمة الإنترنت من عمانتل عبر خاصية التجوال في أكثر من 100 بلد حول العالم • إرسال فاتورة استخدام الإنترنت وفقاً لحساب الاشتراك في السلطنة . ليست هناك حاجة للدفع بالعملة الأجنبية • إمكانية الدخول مباشرة سواء من كمبيوتر محمول / دقترى / شخصي • لا حاجة إلى وجود حسابات اشتراك متعددة .



للمزيد من المعلومات يمكنك الاتصال بعمانتل على الهاتف ١٢١٢ أو عبر البريد الإلكتروني [admin@omani.net.om](mailto:admin@omani.net.om) لتعرف على قسمة بأكبر التي يمكنك فيها الدخول إلى حسابك لدى عمانتل والتعرف أيضاً على رسوم هذه الخدمة.

الشركة العمانية للاتصالات  
[www.omani.net.om](http://www.omani.net.om)

عبدالمك بن عبد الله  
الهنائي - محمد جمال  
باروت - كامل يوسف  
حسين - فيصل دراج -  
خيري دومة - حسن  
الشامي - المتوكل طه -  
شرف الدين ماجدولين -  
أحمد الشريف - حسين  
الهنداوي - الهواري  
الغزالي - سيلفيان فيون -  
مها لطفي - جرجس  
شكري - حسن الغرني - خالد  
الريسوني - عبد الله  
السمطي - باسم المرعبي -  
رياض العبيد - زهران  
القاسمي - محمد  
المزديوي - أحمد الرحيبي -  
بشرى خلفان - سليمان  
المعمري - محمود  
الريماوي - غالية  
قباي - عبدالستار خليف -  
عادل الكلبياني - جوجة  
الحارثي - فاطمة محمد  
الكعبي - أحمد بن محمد -  
عفاف عبد المعطي - علي  
القاسمي - مفيد نجم - نيفين  
النصيري - دندار فلمز



نيزوا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

SALAH  
5